

جان بول سارتر

مواقف
١

الأدب الملتزم



دار الآداب

الأدب الملتزم

جان بول سارتر

مواقف
١

الأدب الملتزم

ترجمة جورج طرابيشي

منشورات دار الآداب - بيروت

الطبعة الأولى
شباط (فبراير) ١٩٦٥

تقديم «الأزمنة الحديثة»

لقد[1] عرف جميع الكتّاب الذين هم من اصل بورجوازي إغراء اللامسؤولية . فهي قد اصبحت منذ قرن من الزمن تقليداً متبعاً في مهنة الأدب . فنادراً ما يقيم الكاتب علاقة بين آثاره وبين قيمتها المالية . انه ، من جهة اولى ، يكتب ، وينشد ، ويتأوه ، ومن الجهة الاخرى يُمنح مالاً . وما من علاقة ظاهرية بين هاتين الواقعتين ، وخير ما بمقدوره ان يعمله هو ان يقول لنفسه إنه يتلقى راتباً كي يتأوه . وهكذا يعتبر نفسه طالباً يتمتع بمنحة اكثر مما يعتبر نفسه عاملاً يأخذ ثمن أتعابه . ولقد جاء اصحاب نظرية الفن للفن والواقعية ليثبتوه في هذا الاعتقاد . فهلا لاحظ احد ان هدفهم واحد وأصلهم واحد ؟ ان الكاتب ، الذي يتبع تعاليم دعاة الفن للفن ، يهتم قبل كل شيء بكتابة آثار لا تخدم شيئاً البتة . آثار ليست ببعيدة عن ان تبدو له جميلة ، وإن كانت مجانية حقاً ، ومحرومة من الجذور فعلاً . وهكذا يضع نفسه على هامش المجتمع ، او لا يقبل بالأحرى ان يمثل فيه الا بصفة مستهلك محض ، وعلى وجه الدقة كطالب متمتع بمنحة .

(١) هذا التقديم هو بمثابة منهاج لمجلة « الأزمنة الحديثة » ، وقد كتبها سارتر عام ١٩٤٦ ، أي بعد عام واحد من صدور المجلة التي يتولى الى اليوم رئاسة تحريرها .

والواقعي ، هو الآخر ، يستهلك عن طواعية . اما الانتاج فمسألة اخرى : لقد قيل له إن العلم لا يعني بما هو مفيد ، لذلك فهو يتطلع الى تجرد العالم العقيم . ألم يقولوا لنا بما فيه الكفاية انه « ينحني » على البيئات التي يريد وصفها . ينحني ! اين هو اذن ؟ في الهواء ؟ الحقيقة انه اختار ، لعدم وثوقه من وضعه الاجتماعي ولأنه اكثر ورعاً من ان يقف ضد البورجوازية التي تدفع له وأذكى من ان يقبل بها دون تحفظ ، اقول انه اختار ان يحكم على عصره ، واقنع نفسه ، عن هذا السبيل ، بأنه يظل خارجاً عنه ، كما يظل المجرب خارجاً عن النظام التجريبي . وعلى هذا فإن تجرد العلم المحض ينضم الى مجانية الفن للفن . وليس من قبيل الصدفة ان يكون فلوبير اسلوبياً خالصاً ، عاشقاً محضاً للشكل ، وأبا الطبيعية في آن واحد معاً . وليس من قبيل الصدفة ان يفتخر الاخوان غونغور[1] بأنهما يعرفان كيف يلاحظان ، وبأن كتابتهما فنية في الوقت نفسه .

إن هذا الارث من اللامسؤولية قد بث الاضطراب في كثير من النفوس . فهي تشكو من ضمير ادبي مثقل ، ولا تعرف ابداً ، حق المعرفة ، هل الكتابة شيء مدهش ام مضحك . كان الشاعر في الماضي يعتبر نفسه نبياً ، وهذا شيء مشرف ، ثم اصبح فيما بعد منبوذاً وملعوناً ، وهذا يمكن ان يقبل ايضاً . لكنه سقط ، اليوم ، الى مرتبة الا ختصاصيين ، وهو يذكر ، ليس بدون شيء من الانزعاج ، تحت اسمه في سجلات الفنادق ، مهنة « رجل آداب » . رجل آداب ! إن لفي هذه العبارة ، في ذاتها ، شيئاً يدعو الى الاشمئزاز من الكتابة ، وكأنها تذكر بآرييل[2] او بفيستال[3] ، تذكر بطفل مرعب ، بأهوس غير مؤذٍ يمت بصلة قرابة الى البهلوانيين

(١) ادمون غونغور (١٨٢٢ – ١٨٩٦) وجول غونغور (١٨٣٠ – ١٨٧٠) كاتبان من المدرسة الطبيعية . لها عدد من الروايات والابحاث . (هـ. م)

(٢) شخصية اسطورية ، اما المعنى الأدبي لها فهو روح الهواء ، أو الطيف الشفاف . (هـ.م)

(٣) الكاهنة الرومانية المكلفة بابقاء النار مشتعلة في معبد فيستا بروما . ويشترط فيهـــا ان تكون عذراء . واذا فقدت بكارتها دفنت حية . (هـ. م)

او الى علماء المسكوكات القديمة . إن هذا كله سخيف بما فيه الكفاية . إن رجل الآداب يكتب حين تقوم معركة ، وذات يوم يفخر بذلك ويشعر بنفسه من الكتبة وحارساً للقيم المثالية ،وفي الغد يخجل من ذلك ويجد ان الادب يشبه الى حد بعيد نمطاً من التعبئة الخاصة . انه يعي كرامته لدى البورجوازية التي تقرأه ، لكنه يشكو ، تجاه العمال الذين لا يقرأونه ، من عقدة نقص ، وهذا ما شاهدناه في « دار الثقافة [1] » عام ١٩٣٦ . ولا ريب في ان هذه العقدة هي مصدر ما يسميه بولان [2] « نزعة ارهابية » ، وهي التي قادت السيرياليين الى احتقار الادب الذي يعيشون منه . ولقد أتيحت الفرصة ، بعد الحرب العالمية الاولى ، لغنائية خاصة ، فراح افضل الكتاب واكثرهم صفاء يعترفون علناً بما يمكن ان يذلهم اكبر الإذلال ، ويظهرون رضاهم بعد ان يجلبوا على انفسهم الاستنكار البورجوازي ، لأنهم يكونون بذلك قد انتجوا كتابة تشبه الى حد ما ، بنتائجها ، فعلاً من الافعال . ولم تستطع هذه المحاولات المنعزلة ان تمنع الكلمات من فقدان قيمتها كل يوم اكثر فأكثر . وحدثت ازمة البلاغة ، وتلتها ازمة اللغة . وكان معظم الادباء قد قنعوا ، عشية الحرب الاخيرة ، بألا يكونوا إلا بلابل . بل وُجد اخيراً بعض المؤلفين ليدفعوا بالقرف من الانتاج الى الحد الاقصى ، فرأوا ، متجاوزين في ذلك اخوتهم الاكبر سناً ، انهم لم يفعلوا ما فيه الكفاية بنشرهم كتاباً غير مفيد ، وزعموا ان الهدف الخفي لكل ادب هو تدمير اللغة ، وانه يكفي للوصول اليه التكلم لقول لا شيء . واصبح هذا الصمت الذي لا ينضب له معين موضة بعض الوقت ، ووزعت « وكالات هاشيت [3] » حجوماً مضغوطة من الصمت على شكل روايات كبيرة على مكتبات المحطات . وقد وصلت الامور اليوم الى حد رأينا

(١) حركة فكرية قام بها المثقفون الفرنسيون لإيصال الثقافة الى الطبقات الشعبية . (ﻫ. م)
(٢) جان بولان : كاتب وناقد فرنسي معاصر . (ﻫ. م)
(٣) هي من اكبر دور التوزيع الفرنسية ، وبورجوازية الطابع . (ﻫ. م)

معه كتّاباً ، وجه اليهم توبيخ او عقوبة على تأخيرهم اقلامهم للألمان ، يظهرون دهشة متألمة ويقولون : « اواه ؟ أما نكتبه يلزمنا اذن ؟ » .

نحن لا نريد ان نخجل من الكتابة ، ولا نرغب في الكلام كيلا نقول شيئاً . ولن نتوصل الى ذلك اصلاً ، حتى لو تمنيناه ، إذ ما من انسان يستطيع التوصل اليه . إن لكل كتابة معنى ، حتى لو كان هذا المعنى بعيداً كل البعد عن المعنى الذي حلم الكاتب بأن يضعه فيها . وبالفعل ، ليس الكاتب بالنسبة الينا فيستال ولا آرييل . انه « في المغطس [1] » مهما فعل ، موسوم ، معرض للخطر ، حتى في أنأى خلوة له .

واذا ما استخدم فنه ، في بعض العصور ، في صنع اشياء للزينة تافهة رنانة ، فهذا ايضاً بالذات اشارة ، اشارة الى وجود ازمة في الادب ، وفي المجتمع ايضاً بلا ريب ، او انها اشارة الى ان الطبقات الحاكمة قد وجهته ، دون ان يشك بذلك ، نحو نشاط مترف ، خوفاً من ان يقوي الصفوف الثورية . فماذا يعني بالنسبة الينا فلوبير ، ذاك الذي شتم البورجوازيين كثيراً ، والذي ظن أنه انسحب بعيداً عن الآلة الاجتماعية ... اكثر من صاحب دخل يستغل موهبته ؟ أوَلا يفترض فنه المرهف المدقق رفاهية « كرواسيه [2] » ، ورعاية والدة او ابنة اخ ، ونظاماً قائماً ، وتجارة مزدهرة ، وقسائم دخل تُقبض بانتظام ؟ تكفي قليل من السنين كي يصبح كتاب من الكتب واقعة اجتماعية ، فيُسأل وكأنه مؤسسة ، ويدخل كشيء في الاحصاء ، ويكفي قليل من التقهقر كي يمتزج مع اثاث عصر من العصور ، بثيابه وقبعاته ، ووسائل نقله وتغذيته . إن المؤرخ سيقول عنا : « كانوا يأكلون هذا ، ويقرأون ذاك ، ويرتدون هكذا » . فسكك الحديد الاولى ، والكوليرا ، وتمرد « الكانويين [3] » ، وروايات بلزاك ، وانطلاق الصناعة ، تشترك

---

(١) عبارة قالها الفيلسوف الفرنسي بليز بسكال . (هـ. م)
(٢) البلدة التي كتب فيها فلوبير معظم كتبه . (هـ. م)
(٣) الكانويون : عمال صناعة الحرير بمدينة ليون ، الذين قاموا بثورة ١٨٣١ . (هـ. م)

جميعها معاً في تمييز ملكية تموز[1] . لقد قيل هذا كله وكرر منذ هيغل ، ونحن انما نريد ان نستخلص منه النتائج العملية . فما دام الكاتب لا يملك اي وسيلة للهرب ، فإننا نريده ان يعانق عصره بشكل وثيق ، فهو فرصته الوحيدة . انه صنع من اجله ، وصنع هو من اجله . اننا نأسف على لامبالاة بلزاك تجاه ايام عام ١٨٤٨[2] وعلى عدم التفهم الخائف الذي ابداه فلوبير تجاه حكومة الكومونة[3] . اننا نأسف على ذلك من « اجلهما » . فثمة شيء قد فوّتاه الى الابد . ونحن لا نريد ان يفوتنا من عصرنا شيء ، وقد تكون هناك عصور اجمل ، لكنه عصرنا . وليس لنا إلا « هذه » الحياة لنحياها ، وسط « هذه » الحرب ، او ربما « هذه » الثورة . ولا يستنتجن احد من ذلك اننا نعظ بنوع من التطبيل للشعب ، بل إن الأمر على النقيض من ذلك تماماً . إن مذهب التطبيل للشعب هو طفل ولد لأب هرم ، هو السليل الحزين لأواخر الواقعيين ، وهو ايضاً محاولة للتخلص من المآزق بمهارة . ونحن مقتنعون ، على العكس ، بأنه « لا يمكن » التخلص من المأزق بمهارة . إن سلبيتنا بالذات ستكون عملاً ، حتى لو اصبحنا بكماً جامدين كالحصى . ومن يقف حياته على كتابة روايات عن الحثيين ، فسيكون استنكافه هذا بالذات عن مواجهة عصره اتخاذاً لموقف . ان الكاتب هو « في موقف » في عصره ، ذلك ان لكل كلمة صداها . ولكل صمت ايضاً . انني اعتبر فلوبير والاخوين غونعور مسؤولين عن القمع الذي تلا حكومة الكومونة لأنهما لم يكتبا حرفاً واحداً لمنعه . وقد يقال إن القضية

---

(١) ملكية تموز : هي ملكية لويس فيليب الذي نصب ملكاً على الفرنسيين في ٧ تموز ١٨٣٠ ودام عهده حتى عام ١٨٤٨ . (هـ. م)

(٢) ايام الثورة التي ادت الى سقوط الكثير من ملكيات اوروبا ، وملكية لويس فيليب ، والى قيام الجمهورية الثانية في ٢٥ شباط ١٨٤٨ . (هـ.م)

(٣) الحكومة العماليـة التي حكمت باريس من ١٨ آذار ١٨٧١ ، الى ٢٨ ايار من السنة نفسها . (هـ. م)

ليست قضيتهم ، لكن هل كانت دعوى « كالاس [1] » قضية فولتير ؟ وهل كانت ادانة دريفوس قضية زولا ؟ وهل كانت ادارة الكونغو [2] قضية جيد ؟ لقد وزن كل واحد من هؤلاء الكتّاب ، في ظرف خاص من حياته ، مسؤوليته ككاتب . ولقد علمنا الاحتلال النازي مسؤوليتنا . ولما كنا نؤثر على زماننا بوجودنا بالذات ، فإننا نقرر ان هذا التأثير سيكون ارادياً . ومرة اخرى لا بد من ان نحدد : ليس من النادر ان يسهم كاتب من الكتاب ، بنصيبه المتواضع ، في تهيئة المستقبل . لكن هناك مستقبلاً مبهماً وتصورياً يتعلق بالانسانية اجمع ، ولا نعرف عنه شيئاً : هل سيكون للتاريخ من نهاية ؟ هل ستنطفيء الشمس ؟ كيف سيكون و ضع الانسان في النظام الاشتراكي عام ٣٠٠٠ ؟ اننا نترك هذه الأوهام لروائيي التنبؤ . إن مستقبل « عصرنا » هو الذي ينبغي ان يكون موضع عنايتنا . انه مستقبل محدود لا يتميز عن عصرنا إلا بصعوبة ، لأن العصر ، كالا نسان ، هو مستقبل قبل كل شيء . انه مصنوع من اعماله الجارية ، من مصانعه ، من مشاريعه البعيدة او القصيرة الأمد ، من ثوراته ، من معاركه ، من آماله : متى ستنتهي الحرب ؟ كيف سيعاد تجهيز البلاد ؟ كيف ستنظم العلاقات الدولية ؟ كيف ستكون الاصلاحات الاجتماعية ؟ هل ستنتصر القوى الرجعية ؟ هل ستقوم ثورة وكيف ستكون ؟ إن هذا المستقبل سنجعل منه مستقبلنا ولا نريد ان يكون لنا عنه بديل . ولا ريب في ان لبعض المؤلفين مشاغل ليس لها صفة راهنة مثلنا ، ووجهات نظر أقصر . انهم يمرون بيننا وكأنهم غياب . اين هم اذن ؟ انهم يلتفتون ، مع احفادهم ، ليحكموا

---

(١) تاجر من تولوز ولد عام ١٦٩٨ ، واتهم زوراً بأنه قتل ابنه كي يمنعه من الارتداد عن البروتستانتية . واعدم عام ١٧٦٢ بواسطة التعذيب بالدولاب بحكم من البرلمان . ثم اعيد اليه اعتباره عام ١٧٦٥ بفضل كتابات فولتير عن القضية . (هـ.م)

(٢) زار اندريه جيد الكونغو الفرنسي ، وفضح مخازي ادارته الفرنسية ، وترك كتاباً عنوانه « رحلة الى الكونغو » . (هـ.م)

على هذا العصر المنقرض الذي كان عصرنا والذي لم يبق منه غيرهم . لكنهم يخطئون الحساب : فالمجد الذي يأتي بعد موت صاحبه يقوم دوماً على سوء تفاهم . ماذا يعلمون عن اولئك الاحفاد الذين سيأتون ليصطادوهم من بيننا ! إن الخلود محاولة رهيبة لادعاء الغياب عن مكان معين ، بإثبات الوجود في مكان آخر : فليس من السهل ان تعيش برجل فيما وراء القبر ، وبالرجل الثانية في المكان الاقرب منه . وكيف ستنجز القضايا الجارية بسرعة اذا نظرت اليها من مثل هذا البعد ! كيف تثيرك المعركة ، كيف تتمتع بنصر ! إن كل شيء متعادل . انهم ينظرون الينا دون ان يرونا ، فنحن اموات سلفاً في نظرهم ، ويتوجهون في الرواية التي يكتبونها الى اناس لن يروهم ابداً . لقد تركوا الخلود يسرق حياتهم منهم . اما نحن ، فنكتب لمعاصرينا . اننا لا نريد ان ننظر الى عالمنا بأعين مستقبلة ، لأننا اذا فعلنا ذلك ، فستكون هذه اضمن وسيلة لقتله ، بل نريد ان ننظر اليه بأعيننا الجسدية ، بأعيننا الحقيقية الفانية . اننا لا نتمنى ان نربح دعوانا بالاستئناف ، ولسنا بحاجة الى اعادة اعتبار بعد موتنا : ان الدعاوي انما تربح أو تخسر هنا بالذات واثناء حياتنا .

إلا اننا لا نفكر بإقامة نسبية ادبية . اننا لا نميل كثيراً الى ما هو تاريخي محض . وهل يوجد اصلاً ما هو تاريخي محض إلا في ملخصات السيد « سينيوبوس » ؟ إن كل عصر يكشف مظهراً من مظاهر الشرط الانساني ، وفي كل عصر يختار الانسان نفسه تجاه الغير ، والحب ، والموت ، والعالم . وعندما تتواجه الاحزاب لنزع السلاح من منظمة « قوات الداخل الفرنسية [1] » ، او لمساعدة الجمهوريين الاسبانيين ، فإن هذا الاختيار الميتافيزيقي ، هذا المشروع المتفرد والمطلق ، هو الذي يُقامر عليه . وعلى هذا فإننا نلحق

---

(١) هي المنظمة التي قادت حركة المقاومة الفرنسية الداخلية ضد الاحتلال النازي ، وكادت تتحول الى منظمة ارهابية للاغتيال بعد جلاء النازيين عن فرنسا . (هـ.م)

نهائياً بما هو ابدي بمشاركتنا في تمرد عصرنا ، وانها مهمتنا ككتّاب ان نستشف القيم الابدية التي تشتمل عليها هذه المناقشات الاجتماعية والسياسية. لكننا لن نهتم بالذهاب للبحث عنها في سماء تصورية ، إذ لا فائدة منها الا تحت غلافها الراهن. اننا نؤكد عالياً ، ونحن ابعد ما نكون عن النسبية ، ان الانسان مطلق. لكنه مطلق في ساعته ، في بيئته ، على ارضه. وما هو مطلق ، وما لا تستطيع ألف سنة من التاريخ ان تدمره ، انما هو « هذا » القرار الذي ليس له بديل او شبيه ، والذي يتخذه الانسان في لحظة معينة بصدد ظروفه. المطلق هو ديكارت ، الانسان الذي يفلت منا لأنه ميت ، الذي عاش في عصره ، وفكر فيه يوماً فيوماً ، بالوسائل الممكنة ، الذي كون مذهبه بدءاً من حالة معينة للعلوم ، الذي عرف غاسندي [١] وكاتيروس [٢] ومرسين [٣] ، الذي احب في حداثته فتاة حولاء ، الذي حارب وأحبل خادمة ، الذي لم يهاجم مبدأ السلطة بشكل عام بل سلطة ارسطو على وجه التحديد ، والذي وقف في زمانه كنصب ، منزوع السلاح لكن غير مغلوب على أمره. اما النسبي ، فهو الديكارتية ، تلك الفلسفة المتسكعة التي تجرجر من عصر الى عصر ، والتي يجد كل شخص فيها ما يضعه فيها. اننا لا نخلد بالركض وراء الخلود. فنحن لن نصبح مطلقين لأننا عكسنا في كتاباتنا بعض المبادىء المجردة ، الفارغة والباطلة بما فيه الكفاية ، لتنتقل من قرن الى آخر ، بل لأننا حاربنا بتفانٍ في عصرنا ، ولأننا احببناه بتفانٍ ، وقبلنا ان نفنى كلياً معه.

ومجمل القول ، إن نيتنا هي الإسهام في احداث بعض التبدلات في المجتمع الذي يحيط بنا. ونحن لا نقصد بذلك تبدلاً في الارواح ، لأننا

---

(١) بيير غاسندي : فيلسوف فرنسي (١٥٩٢ – ١٦٥٥) اشتهر بهجومه على فلسفة ارسطو.

(٢) مفكر هولاندي من القرن السابع عشر ، كان قد ناقش ديكارت ، وعلى الاخص في دليله الوجودي. (هـ. م)

(٣) ماران مرسين : كاهن وعالم فرنسي (١٥٨٨ – ١٦٤٨). صديق ديكارت ومراسله.

نترك عن طواعية كاملة توجيه الارواح للكتّاب الذين لهم زبائن متخصصون .
اما بالنسبة الينا ، نحن الذين لم نميز قط ، من دون ان نكون ماديين ، الروح من الجسد ، ولا نعرف الا واقعاً واحداً لا يتجزأ : الواقع الانساني، فإننا نصفّ انفسنا الى جانب من يريدون تبديل وضع الانسان الاجتماعي وتبديل مفهومه عن ذاته في آن واحد . وعلى هذا ، فسوف تتخذ مجلتنا موقفاً من الاحداث السياسية والاجتماعية ، حسب كل حالة . وهي لن تفعل ذلك « سياسياً » ، اقصد انها لن تخدم اي حزب ، لكنها ستبذل جهدها في إبراز مفهوم الانسان الذي ستستلهمه القضايا المطروحة ، وستعطي رأيها استناداً الى المفهوم الذي تتبناه . واذا استطعنا ان نفي بما نعد ، اذا استطعنا ان نشرك بعض القراء في وجهات نظرنا ، فإننا لن نضمر كبرياء مبالغاً فيها ، بل سنهنيء انفسنا فحسب على اننا استعدنا ضميراً مهنياً طيباً وعلى ان الادب قد عاد ، على الاقل بالنسبة الينا ، ما كان يجب ألا ينقطع عن ان يكونه : وظيفة اجتماعية .

وقد يقال : ما هذا المفهوم عن الانسان الذي تدعون انكم تكشفونه لنا ؟ اننا نجيب بأنه يجتاز الشوارع ، وبأننا لا نزعم اننا نكشفه ، بل بأننا نريد ان نساعد على تحديده فحسب . وسأسمي هذا المفهوم كلياً . لكن لما كان من الممكن ان تبدو هذه الكلمة غير موفقة ، ولما كانت قد احتُقرت كثيراً في السنوات الاخيرة ، ولما كانت قد استُخدمت في الدلالة على نموذج للدولة مستبد ومناوىء للديمقراطية ، لا على الشخص الانساني ، فمن المناسب ان اقدم بعض الشروح .

يمكن للطبقة البورجوازية ان تحدد فكرياً ، على ما يبدو لي ، باستخدامها للعقل التحليلي الذي تنص موضوعته الاولى على ان المركبات ينبغي ان تنحل بالضرورة الى نظام من العناصر البسيطة . ولقد كانت هذه الموضوعة بين يديها في الماضي سلاحاً هجومياً استخدمته في تهديم حصون العهد القديم . فقد حُلل كل شيء ، حُلل الهواء والماء الى عناصرهما ، وحللت النفس ،

بالحركة نفسها ، الى مجموع الانطباعات التي تكونها ، والمجتمع الى مجموع الافراد الذين يتشكل منهم . وامحت المجموعات التي صار ينظر اليها على انها إجمالات مجردة سببها صدفة التركيب . ولاذ الواقع بحدود التحليل النهائية . وهذه الحدود تحتفظ بشكل ثابت بالفعل بخصائصها الاساسية – وهذه هي موضوعة التحليل الثانية – سواء أدخلت في مركب ام وجدت في حالة حرة . فهناك طبيعة لا تتبدل للاوكسجين وللهيدروجين وللآزوت ، وللانطباعات الاولية التي تكوّن نفسنا ، وهناك طبيعة لا تتبدل للانسان . فالانسان كان الانسانَ ، كما كانت الدائرة الدائرة : فالفرد يظل هو هو في اعماقه ، سواء أرفع الى العرش أم تمرغ في البؤس ، لأنهم نظروا اليه كما نظروا الى جوهر الاوكسجين الذي يمكن ان يتحد بالهيدروجين ليشكل الماء ، وان يتحد بالآزوت ليشكل الهواء ، دون أن تتبدل بنيته بسبب ذلك . ولقد تصدرت هذه المبادىء اعلان حقوق الانسان . فالفرد ، وهو جزيئة متينة غير قابلة للانقسام ، وحامل للطبيعة الانسانية ، يقيم في المجتمع الذي تتصوره روح التحليل ، كحبة حمص صغيرة في علبة حمص : انه مستدير تماماً ، مغلق على ذاته ، غير قابل للاتصال . والبشر جميعاً « متساوون » : ينبغي ان نفهم من ذلك انهم يساهمون جميعاً في ماهية الانسان على حد سواء . والبشر جميعاً « اخوة » : فالإخاء رابطة سالبة بين جزيئات متميزة ، يقوم مقام تضامن العمل او تضامن الطبقة الذي لا يمكن للروح التحليلية حتى ان تتصوره . انه علاقة خارجية تماماً ، وعاطفية محضة تحجب تصافّ الافراد البسيط جنباً الى جنب في المجتمع التحليلي . والبشر جميعاً « أحرار » : احرار في ان يكونوا بشراً ، وهذا لا يحتاج الى كلام . وذلك يعني ان عمل السياسي ينبغي ان يكون سلبياً كل السلبية : ليس عليه ان يصنع الطبيعة الانسانية ، بل يكفي ان يزيح العوائق التي يمكن ان تمنعها من التفتح . وعلى هذا ، فقد وحدت البورجوازية بين قضيتها وقضية التحليل ، برغبتها في تهديم الحق الإلهي ، وحق الولادة

والدم ، وحق البكورية ، وجميع تلك الحقوق التي كانت قائمة على فكرة اختلاف الطبيعة بين البشر ، واوجدت ، لخدمتها ، اسطورة العالمي . ثم هي لم تستطع تحقيق مطالبها ، على عكس الثوريين المعاصرين ، إلا بالتنازل عن وعيها الطبقي : فأعضاء « الجمعية العامة » في « الهيئة التأسيسية [1] » كانوا بورجوازيين لأنهم كانوا يعتبرون انفسهم مجرد بشر .

وبعد مئة وخمسين عاماً ، بقي العقل التحليلي المذهبَ الرسمي للديمقراطية البورجوازية ، غير انه اصبح سلاحاً دفاعياً . ان للبورجوازية المصلحة ، كل المصلحة ، في التعامي عن الطبقات ، كما كانت لها كل المصلحة في الماضي في التعامي عن الواقع المركب لمؤسسهات العهد القديم . انها ما تزال مصرّة على ألا ترى الا بشراً فقط ، وعلى المناداة بثبات هوية الطبيعة الانسانية من خلال مختلف تنوعات الموقف : لكنها تنادي بذلك ضد البروليتاريا الآن . إن العامل ، بالنسبة اليها ، هو انسان قبل كل شيء ، انسان كالآخرين. واذا منح الدستور هذا الانسان حق الانتخاب وحرية الرأي ، فإنه يتيح له ان يظهر طبيعته الانسانية للعيان كما يظهرها البورجوازي . وغالباً ما مثّل ادب النقاش الانسان البورجوازي كنفس متبصرة وحزينة ، همه الوحيد الدفاع عن امتيازاته . وبالفعل ، ان الانسان « يكوّن نفسه بورجوازياً » باختياره ، مرة واحدة ونهائية ، روءية معينة للعالم التحليلي يحاول فرضها على جميع البشر ، روءية تستبعد ادراك الوقائع الجماعية . وهكذا فإن الدفاع البورجوازي دائم ومستمر فعلاً بمعنى ما ، وهو انما يشكل كلاً واحداً مع البورجوازية عينها . لكنه لا يتجلى بالحسابات ، ففي داخل العالم الذي بناه هذا الدفاع لنفسه مكان لفضائل اللامبالاة والغيرية بل الكرم . كل ما هنالك ان الاحسان البورجوازي هو فعل فردي يتوجه الى الطبيعة البشرية

---

(١) الجمعية العامة هي البرلمان الفرنسي الذي تحول عن ثورة ١٧٨٩ الى « الجمعية الوطنية » . والهيئة التأسيسية هي الهيئة التشريعية التي انتخبت على اثر ثورة شباط ١٨٤٨ لتسن دستوراً جديداً لفرنسا . وقد دامت الى ٢٦ ايار ١٨٤٩ . (هـ.م)

العالمية بمقدار ما تتجسد في فرد من الافراد . والاحسان ، بمعنى من المعاني ، له من الفعالية بقدر ما لدعاوة بارعة ، لأن المتمتع بالاحسان مضطر الى تقبُّله كما يُعرض عليه ، اي بأن يعتقد نفسه مخلوقاً انسانياً منعزلاً تجاه مخلوق انساني آخر . إن الاحسان البورجوازي يرعى اسطورة الإخاء .

لكن ثمة دعاوة اخرى تهمنا هنا اكثر من غيرها ، ما دمنا كتّاباً وما دام الكتّاب يجعلو ن من انفسهم وكلاء لها ، عن لاوعي . ان خرافة لامسؤولية الشاعر تلك التي فضحناها في مستهل كلامنا ، تعود في منشئها الى الروح التحليلية . فما دام المؤلفون البورجوازيون يعتبرون انفسهم كحبات حمص صغيرة في علبة ، فإن التضامن الذي يجمع بينهم وبين سائر البشر يبدو لهم « آلياً » محضاً ، اي مجرد تصافّ . وحتى لو كانت لهم فكرة سامية عن رسالتهم الادبية ، فهم يرون انهم فعلوا ما فيه الكفاية عندما وصفوا طبيعتهم الخاصة او طبيعة اصدقائهم : انهم يؤدون خدمة للجميع بإنارة كل انسان على ذاته ، ما دام جميع البشر مصنوعين على النحو نفسه . ولما كانت الموضوعة التي ينطلقون منها هي موضوعة التحليل ، لذلك يبدو لهم أن من الطبيعي ان يستخدموا المنهج التحليلي لمعرفة انفسهم . وهذا هو منشأ السيكولوجية العقلية التي تقدم لنا آثار بروست أكمل مثال عنها . لقد ظن بروست ، اللواطي ، انه يستطيع ان يستعين بتجربته الجنسية اللواطية حين اراد ان يصف حب سوان [1] لأوديت . ولقد مثل لنا ، هو البورجوازي ، حب بورجوازي غني وعاطل عن العمل لامرأة رخيصة ، وقدمه لنا على انه نموذج للحب ، وهذا يعني انه يؤمن بوجود عواطف عامة لا تتبدل آليتها بشكل محسوس عندما تتعدل الطبائع الجنسية ، والوضع الاجتماعي ، والأمة ، والعصر ، للأفراد الذين يشعرون بهذه العواطف . وهو سيستطيع ، بعد ان « عزل » هذه العواطف الثابتة على هذا النحو ،

---

(١) من ابطال رواية « البحث عن الزمن الضائع » . (هـ.م)

ان يشرع في إرجاعها ، بدورها ، الى جزيئات اولية بل هو لا يتصور ، لإخلاصه لموضوعات العقل التحليلي ، انه قد يوجد ديالكتيك للعواطف ، بل لا يعتقد الا بوجود آلية فقط . وهكذا تقود النزعة الجوهرفردية الاجتماعية ، الى نزعة جوهرفردية سيكولوجية . لقد اختار بروست نفسه بورجوازياً ، وجعل من نفسه شريكاً في الدعاوة البورجوازية ، ما دام عمله يسهم في نشر اسطورة الطبيعة البشرية .

إننا مقتنعون بأن الروح التحليلية قد عاشت ، وان وظيفتها الوحيدة اليوم تشويش الوعي الثوري وعزل البشر لمصلحة الطبقات صاحبة الامتيازات . اننا لم نعد نؤمن بسيكولوجية بروست العقلية ، ونعتبرها هدامة . وما دمنا قد اخترنا تحليله لعاطفة الحب ـ الهوى كمثال ، فإننا سننير الطريق بدون شك امام القارىء بذكرنا النقاط الاساسية التي نرفض على اساسها كل تفاهم معه .

اننا لا نقبل ، اولاً ، « قبلياً » بفكرة ان عاطفة الحب ـ الهوى هي عاطفة تكوينية للروح الانسانية . فمن الممكن جداً ، كما اقترح ذلك دني دي روجمون [1] ، ان يكون قد وُجد لها منشأ تاريخي مرتبط بالعقيدة المسيحية . ونحن نعتبر ، بشكل أعم ، ان العاطفة هي دوماً تعبير عن طريقة معينة في الحياة ، وعن مفهوم معين للعالم تشترك فيهما طبقة بكاملها او عصر بكامله ، وان تطورها ليس نتيجة لآلية داخلية مزعومة ، بل نتيجة لتلك العوامل التاريخية والاجتماعية .

اننا لا نستطيع ، ثانياً ، ان نقبل بأن العاطفة الانسانية مكونة من عناصر جزيئية يصطف بعضها الى جانب بعض دون ان يعدل احدها الآخر . اننا لا نعتبرها آلة محكمة التركيب ، بل شكلاً متعضناً . اننا لا نتصور

---

(١) كاتب فرنسي معاصر ، درس فكرة الحب وتطورها في كتابه « الحب والغرب » الذي صدر عام ١٩٣٩ . ونعتقد ان سارتر يشير الى هذا الكتاب . (هـ. م)

امكانية « تحليل » الحب لأن تطور هذه العاطفة ، كسائر العواطف ، « ديالكتيكي » .

اننا نرفض ، ثالثاً ، الاعتقاد بأن للحب اللواطي مميزات الحب السوي نفسها . فالطابع السري ، المحرّم ، للأول ، ومظهره الاحتفالي الاسود ، ووجود ماسونية لواطية ، وذلك الهلاك الابدي الذي يدرك اللواطي انه يجر شريكه اليه : كل هذه الوقائع تبدو لنا انها تؤثر على العاطفة بأجمعها وحتّى على تفاصيل تطورها . اننا نزعم ان العواطف المتعددة لشخص من الاشخاص ليست مصطفة بعضها الى جانب بعض ، ونقول إن هناك وحدة تركيبية للانفعالية وان كل فرد يتحرك في عالم عاطفي خاص بـــه .

اننا ننكر ، رابعاً ، ان المنشأ ، الطبقة ، البيئة ، والأمة ، هي مجرد اشياء مصاحبة لحياته العاطفية . اننا نعتبر ، على العكس ، ان كل عاطفة « تكشف » ، شأنها شأن كل شكل من اشكال حياته النفسية اصلاً ، عن وضعه الاجتماعي . إن ذلك العامل الذي يقبض أجرة ، الذي لا يملك ادوات مهنته ، الذي يعزله عمله تجاه المادة ، والذي يدافع عن نفسه ضد الاضطهاد بوعيه لطبقته ، لن يستطيع في اي ظرف من الظروف ان يشعر كذلك البورجوازي ذي العقل التحليلي ، الذي تضعه حرفته في علاقة مجاملة مع سائر البورجوازيين .

وعلى هذا ، فإننا سنلجأ ، ضد العقل التحليلي ، الى مفهوم تركيبي عن الواقع ، مبدؤه أن الكل ، مهما كان ، يختلف في طبيعته عن مجموع اجزائه . ونحن نرى ان ما يشترك فيه البشر ، ليس هو الطبيعة ، بل الشرط الميتافيزيقي ، ونعني بذلك مجموع عمليات الإكراه التي تحددهم « قبلياً » ، كضرورة الولادة والموت ، ضرورة ان يكون الانسان « منتهياً » وان يوجد في العالم بين سائر البشر . أما بالنسبة الى ما سوى ذلك ، فإنهم يشكلون كليات لا يمكن ان تنحل ، افكارها وأمزجتها وأفعالها هي مجرد بنى ثانوية وتابعة ، وطابعها الاساسي ان تكون موجودة « في موقف » والبشر يختلفون

فيما بينهم كما تختلف اوضاعهم فيما بينها . ووحدة هذه الكليات الدالّة هي المعنى الذي تظهره . ان الانسان ، سواء أكتب ام اشتغل في مسح الأراضي ، سواء ألختار امرأة ام ربطة عنق ، يُظْهِر دوماً : يظهر وسطه المهني ، وأسرته ، وطبقته ، وإخيراً ، ولما كان في موقف بالنسبة الى العالم اجمع ، فإنه يظهر العالم . إن الانسان هو الارض كلها . انه حاضر في كل مكان ، ويؤثر في كل مكان ، وهو مسؤول عن كل شيء ، ومصيره يتقرر في كل مكان ، سواء أفي باريس أم في بوتسدام ام في فلاديفوستوك . اننا نتبنى وجهات النظر هذه لأنها تبدو لنا صحيحة ، لأنها تبدو لنا مفيدة اجتماعياً في الوقت الراهن ، ولأن معظم العقول تبدو لنا انها تشعر بها مقدماً وانها تنادي بها . إن مجلتنا تود ان تسهم ، بنصيبها المتواضع ، في تكوين انطروبولوجيا تركيبية . لكن لنكرر القول : ليس الهدف التهيئة لتقدم في ميدان المعرفة المحضة ، بل إن الهدف البعيد الذي نضعه لأنفسنا هو « تحرير » . فما دام الانسان كلية فلا يكفي ، بالفعل ، ان يمنح حق التصويت ، دون مس سائر العوامل التي تكونه : بل ينبغي ان يتحرر كلياً ، اي ان يجعل من نفسه « شخصاً آخر » ، بتأثيره على تكوينه البيولوجي وعلى شروطه الاقتصادية ، على عقده الجنسية وعلى المعطيات السياسية لوضعه على حد سواء .

إلا ان هذه النظرة التركيبية تشتمل على اخطار جسيمة : فإذا كان الفرد انتخاباً تعسفياً قامت به الروح التحليلية ، أفلا نجازف ، بتخلينا عن المفاهيم التحليلية ، بإحلال ملكوت الوعي الجماعي مكان ملكوت الشخص ؟ اننا لا نمنح العقل التركيبي ثقة مطلقة : فالانسان ــ الكلية لا يكاد يتكشف حتى يختفي وقد ابتلعته الطبقة . والطبقة وحدها هي الموجودة ، حسب هذه النظرة ، وهي وحدها التي ينبغي تحريرها . لكن قد يقال : الا نكون بتحريرنا الطبقة ، قد حررنا البشر الذين تضمهم ؟ هذا ليس ضرورياً ، فهل كان انتصار المانيا الهتلرية انتصاراً لكل الماني ؟ وأصلاً ، اين يتوقف

التركيب ؟ سيأتون غداً ليقولوا لنا ان الطبقة بنية ثانوية ، تابعة لمجموع اوسع قد يكون الامة على سبيل المثال . إن الاغراء الكبير الذي أوقعت النازية به بعض العقول الكبيرة في حبائلها ، يعود بلا شك الى أنها قد رفعت التصور الكلي الى مستوى المطلق ، إذ كان واضعو نظريتها يفضحون ، هم ايضاً ، اضرار التحليل وطابع الحريات الديمقراطية المجرد ، وكانت دعاوتها تَعِد ايضاً بصنع انسان جديد ، وتردد كلمات الثورة والتحرير ، وكل ما هنالك انها أحلّت بروليتاريا أمم محل بروليتاريا طبقات ، وأحالت الافراد الى مجرد وظائف للطبقة ، وأحالت الطبقات الى مجرد وظائف للأمة ، واحالت الامم الى مجرد وظائف للقارة الأوروبية . واذا كانت الطبقة العاملة قد انتصبت بأجمعها ضد الغازي ، في البلدان المحتلة ، فهذا لأنها شعرت بلا ريب بأنها قد جُرحت في صبواتها الثورية ، ولأنها كانت تكره ايضاً كرهاً جارفاً ان تترك الشخص ينحلّ في الجماعية .

وهكذا يبدو الوعي المعاصر يمزقه التناقض . فالذين يتمسكون قبل كل شيء بكرامة الشخص الانساني ، بحريته ، وبحقوقه غير القابلة للفسخ ، يميلون من هذه الناحية بالذات الى التفكير حسب الروح التحليلية التي تدرك الافراد خارج شروط وجودهم الحقيقية ، والتي تمهرهم بطبيعة ثابتة مجردة ، والتي تعزلهم وتتعامى عن تضامنهم ، في حين ان من فهموا جيداً من جهة اخرى ان الانسان متأصل في الجماعية ، ومن يريدون ان يؤكدوا اهمية العوامل الاقتصادية والتكنيكية والتاريخية ، يرتمون في احضان الروح التركيبية التي تتعامى عن الاشخاص ولا ترى إلا الزمر . ويتجلى هذا التناقض ، على سبيل المثال ، في الاعتقاد الشائع جداً بأن الاشتراكية بعيدة كل البعد عن الحرية الفردية . وعلى هذا ، فمن يتمسكون باستقلال الشخص سيجمدون عند ليبرالية رأسمالية ، نتائجها المشؤومة معروفة ، ومن ينادون بتنظيم اشتراكي للاقتصاد سينادون به باسم استبدادية كلية . والاستياء الحالي راجع الى انه ما من انسان يستطيع ان يقبل بالنتائج القصوى لهذه

المبادىء : وهكذا نجد مُركَّبة « تركيبية » عند الديمقراطيين من ذوي الارادة الطيبة ، ومركبة تحليلية لدى الاشتراكيين . ولنتذكر ، على سبيل المثال ، ما كان عليه الحزب الراديكالي في فرنسا . لقد اصدر احد واضعي نظريته مؤلفاً عنوانه : « المواطن ضد السلطات » . ويدل هذا العنوان بما فيه الكفاية على كيفية تصوره للسياسة ، فهو يرى ان كل شيء سيسير على ما يرام اذا راقب المواطن ، وهو الممثل الجزيئي للطبيعة البشرية ، نوابه ، ومارس ضدهم ، عند الحاجة ، حكمه الحر . لكن لم يكن بمقدور الراديكاليين إلا ان يعترفوا بفشلهم ، إذ لم يكن لهذا الحزب الكبير ، في عام ١٩٣٩ ، ارادة او برنامج او عقيدة . وكان غارقاً في الانتهازية . وهذا كله يعود الى انه اراد ان يحل سياسياً مشاكل لا تحتمل حلاً سياسياً ، ولقد ابدت الرؤوس الذكية فيه دهشتها : اذا كان الانسان حيواناً سياسياً ، فكيف لا يكون مصيره قد سويّ نهائياً ، بمنحه الحرية السياسية ؟ وكيف لم يستطع لعب المؤسسات البرلمانية الحر ان ينجح في القضاء على البؤس ، والبطالة ، واضطهاد التروستات ؟ ومن اين يتأتى ذلك الصراع الطبقي متجاوزاً المعارضات الاخوية بين الاحزاب ؟ ولم يقتضِ الامر الذهاب الى ابعد من ذلك لتبيُّن حدود العقل التحليلي . ان سعي الراديكالية سعياً دائباً الى التحالف مع الاحزاب اليسارية يدل بوضوح على الطريق الذي كانت تسيِّرها فيه ميولها ومطامحها المبهمة ، لكنها كانت تفتقر الى التكنيك الفكري الذي سيسمح لها ، فيما لو انها كانت تملكه ، لا بأن تحل فحسب ، بل حتى بأن تصيغ المشكلات التي كانت تستشعرها بشكل غامض .

اما في المعسكر الآخر ، فالحيرة لم تكن اقل . فقد جعلت الطبقة العاملة من نفسها وريثة التقاليد الديمقراطية . لكن المثل الاعلى الديمقراطي يتمثل ، كما رأينا ، تحت شكل عقد اجتماعي بين أفراد أحرار . وهكذا تدخلت في الاذهان في غالب الاحيان مطالبُ روسو التحليلية مع مطالب الماركسية التركيبية . وبالاصل ، ان التكوين التكنيكي للعامل ينمي فيه الروح التحليلية .

فهو مضطر ، مشبهاً العالِم في ذلك ، الى حل مشاكل المادة بالتحليل . واذا ما التفت نحو الاشخاص مال ، كي يفهمهم ، الى الاستعانة بطرائق التفكير التي تخدمه في عمله . وهكذا يطبق على السلوك الانساني سيكولوجية تحليلية تمتّ بصلة قرابة الى سيكولوجية القرن السابع عشر الفرنسي .

إن وجود هذين النوعين من التفسير في آن واحد يكشف عن بعض الحيرة . إن هذه الاستعانة الدائمة بـ « كما لو ان ... » تدل بما فيه الكفاية على ان الماركسية لم تملك بعد سيكولوجية تركيبية متلائمة مع مفهومها الكلي عن الطبقة .

أما نحن ، فنرفض ان نتوزع بين الاطروحة والنقيض . اننا نتصور من دون ما صعوبة ان الانسان يستطيع ان يكون ، على الرغم من ان وضعه يشرطه كلياً ، مركزاً لعدم تحديد لا يمكن إرجاعه . وما نسميه بالحرية إن هو الا ذلك القطاع من عدم قابلية التنبؤ الذي ينفصل على هذا النحو عن الحقل الاجتماعي ، كما ان الشخص ليس شيئاً آخر سوى حريته . وينبغي الا نتصور ان هذه الحرية هي قدرة ميتافيزيقية من قدرات « الطبيعة » الانسانية ، او إجازة تسمح لنا بأن نفعل ما نريد ، او ملجأ داخلي مزعوم نحتفظ به حتى في الاغلال . اننا لا نفعل ما نريد ، لكننا مسؤولون عما نحن عليه : هذا هو الواقع . فالانسان الذي يفسر نفسه بالعديد من الاسباب المتضافرة يظل هو الوحيد الذي يحمل عبء ذاته . ويمكن للحرية ، بهذا المعنى ، ان تُعتبر لعنة ، بل هي لعنة بالكينونة . لكنها في الوقت نفسه المنبع الوحيد للعظمة الانسانية . وبناء عليه ، فإن الماركسيين سيتفقون معنا فكرياً ، إن لم يتفقوا حرفياً ، لأنهم لا يحرمون انفسهم ، على ما اعلم ، من توجيه الادانات الاخلاقية . ويبقى هناك التفسير ، لكن هذه مهمة الفلاسفة ، لا مهمتنا نحن . اننا سنلاحظ فقط ان المجتمع اذا كان يصنع الشخص ، فإن الشخص يصنع المجتمع ، بارتداد مماثل للارتداد الذي يسميه اوغست كونت بالانتقال الى الذاتية . وليس المجتمع ، بدون

مستقبله ، إلا كومة من الهيولى ، غير ان مستقبله ليس شيئاً آخر سوى المشروع الذاتي الذي يقوم به ملايين البشر الذين يتألف منهم هذا المجتمع ، لتجاوز الحالة الراهنة للاشياء . ان الانسان ليس الا وضعاً : فالعامل ليس « حراً » في ان يفكر او يحس كالبورجوازي . لكن كي « يكون هذا الوضع انساناً » ، انساناً كاملاً ، فينبغي اولاً ان يُعاش وان يُتجاوز نحو هدف خاص . انه ، في ذاته ، يظل حيادياً ما لم تحمله حرية انسانية بمعنى ما . انه ليس محتملاً او غير محتمل ، ما لم ترضخ له حرية انسانية او تتمرد ضده ، اي ما لم يختر الانسان نفسه فيه باختياره معناه . وعندئذ فقط ، ومن داخل هذا الاختيار الحر ، يصبح الوضع محدّداً لأنه صار محدَّداً من اعلى . كلا ، إن العامل لا يستطيع ان يعيش كما يعيش البورجوازي ، اذ يتوجب عليه ، في التنظيم الاجتماعي الراهن ، ان يتحمل حتى النهاية شرطه كمأجور . وليس ثمة مهرب من ذلك ، وليس ثمة علاج ضده . لكن الانسان لا يوجد كما توجد الشجرة او الحصاة ، لذلك فعليه ان « يصنع » نفسه عاملاً . انه هو الذي يقرر ، على الرغم من انه مشروط كلياً بطبقته واجرته وطبيعة عمله ، مشروط حتى في عواطفه ، مشروط حتى في افكاره ، اقول انه هو الذي يقرر معنى شرطه وشرط رفاقه . انه هو الذي يمنح البروليتاريا ، بحرية ، مستقبلاً من الذل لا نهاية له او مستقبلاً من التقدم والنصر ، حسبما يختار نفسه مستسلماً او ثورياً . وهو انما هو مسؤول عن هذا الاختيار . انه ليس حراً البتة في ألا يختار : فهو ملتزم ، وعليه المراهنة ، والاستنكاف بالذات اختيار . لكن حر من اجل أن يختار مصيره ، ومصير جميع البشر ، والقيمة التي ينبغي ان تنسب الى الانسانية ، في حركة واحدة . وعلى هذا فإنه ، باعطائه البروليتاريا معنى ، يختار نفسه عاملاً وانساناً معاً . هذا هو الانسان الذي نتصوره : الانسان الكلي . الملتزم كلياً والحر كلياً . ومع ذلك ، فإن هذا الانسان نفسه هو الذي ينبغي « تحريره » ، بتوسيع امكانياته في الاختيار . وفي بعض المواقف ، لا يكون هناك من

مكان إلا لاختيار ذي حدين ، الموت احد حدّيه . لذلك ينبغي ان نعمل بحيث يستطيع الانسان ، في كل ظرف ، ان يختار الحياة .

إن مجلتنا ستقف نفسها على الدفاع عن استقلال الشخص وحقوقه . اننا نعتبرها قبل كل شيء مجلة ابحاث : وستخدمنا الآراء التي عرضتها كفكرة موجهة في دراسة مشاكل الساعة الراهنة العينية . وسنتصدى جميعاً لدراسة هذه المشاكل بروح مشتركة . لكننا لا نملك برنامجاً سياسياً او اجتماعياً ، وعلى هذا فكل مقال لن يلزم إلا كاتبه . وانما نأمل فقط ،مع الزمن ، ان نستخلص خطاً عاماً . وسنلجأ في الوقت نفسه الى مختلف الأنواع الادبية لنقرِّب القارىء من مفاهيمنا ، فالقصيدة او الرواية الخيالية تستطيعان ، اذا ما استلهمتا هذه المفاهيم ، ان تخلقا جواً ملائماً لتطورها ، اكثر مما تستطيع ذلك الكتابة النظرية . لكن هذا المضمون العقائدي وهذه النيات الجديدة قد تؤثر على الشكل نفسه وعلى طرائق الانتاج الروائي : لذلك ستحاول دراساتنا النقدية ان تحدد الخطوط الكبرى للتقنيات الأدبية – الجديدة والقديمة – التي تتلاءم اكثر من غيرها مع مقاصدنا . وسنبذل جهدنا ايضاً في دعم دراسة المسائل الراهنة بأن ننشر قدر المستطاع دراسات تاريخية ، كدراسات مارك بلوخ او بيرين مثلاً عن العصر الوسيط ، عندما تطبق تلقائياً هذه المبادىء والمنهج النابع منها على القرون الماضية ، اي عندما تتخلى عن التقسيم التعسفي للتاريخ الى تواريخ عدة (تاريخ سياسي ، واقتصادي، وعقائدي ، وتاريخ المؤسسات ، وتاريخ الافراد) ، لتحاول ان تعيد تكوين عصر منقرض ككل ، وعندما تعتبر ان العصر يعبِّر عن نفسه في الاشخاص وبالأشخاص ، وان الاشخاص يختارون انفسهم في عصرهم وعن طريق عصرهم ، في آن واحد معاً . وستحاول تعليقاتنا على الاحداث اليومية ان تنظر الى زماننا الخاص كتركيب ذي معنى ، وستتصدى على هذا الاساس بروح تركيبية لمختلف التظاهرات ذوات الصفة الراهنة ، كالموضات والدعاوي الجنائية والاحداث السياسية والمؤلفات الفكرية ،

محاولة ان تكشف فيها عن المعاني المشتركة اكثر مما ستحاول تقدير قيمتها تقديراً فردياً ، ولهذا السبب لن نتردد ، خلافاً للعادة ، في المرور مرور الكرام بكتاب ممتاز ، لكنه لا يعلمنا شيئاً جديداً عن عصرنا من الزاوية التي ننظر منها ، في حين اننا سنتوقف ، على العكس ، عند كتاب متواضع ، اذا ما بدا لنا انه يكشف ، حتى في تواضعه ، عن شيء ما . وسنتبع شهرياً هذه الدراسات بوثائق خام ، وسنختارها متنوعة قدر الامكان ، ولن نطلب منها إلا ان تظهر بوضوح التشابك المتبادل بين الشخص وبين ما هو جماعي . وسندعم هذه الوثائق بتحقيقات وريبورتاجات . ويبدو لنا ، بالفعل ، ان الريبورتاج نوع من الانواع الادبية ، وانه قد يصبح من أهمها . إن القدرة على التقاط الدلالات حدسياً وفورياً ، والمهارة في تجميع هذه الدلالات لتقدم للقارىء على شكل مجموعات تركيبية يمكنه فهمها بشكل مباشر ، هما من اهم الصفات المتطلبة من كاتب الريبورتاج ، وهما اللتان سنطالب بهما جميع المتعاونين معنا . ونحن نعلم اصلاً أن من بين المؤلفات النادرة في عصرنا ، المؤهلة لأن تدوم ، عدة ريبورتاجات مثل « الايام العشرة التي قلبت العالم [1] » وعلى الاخص الريبورتاج المدهش « الوصية الاسبانية [2] » .. وسنترك اخيراً ، في تعليقاتنا الشهرية ، مكاناً واسعاً للدراسات التحليلية النفسية اذا ما كانت مكتوبة من وجهة النظر التي تهمنا . ومن الواضح ان مشروعنا هذا طموح ، لذا فنحن لن نستطيع تحقيقه بمفردنا على الوجه المطلوب . اننا لم نكن الا جهازاً صغيراً في البداية ، وكنا فشلنا لو لم يتسع هذا الجهاز بشكل محسوس خلال سنة . اننا نوجه النداء الى جميع الارادات الطيبة . وسوف نقبل جميع المخطوطات ، من أنى أتت ، بشرط ان تستوحي مشاغل قريبة من مشاغلنا ، وان تكون ، علاوة على ذلك ، ذات قيمة

---

(١) كتاب للاشتراكي الأميركي « جون ريد » يسجل فيه أحداث ثورة اوكتوبر الروسية كما رآها وعاشها في روسيا . وكان مرسلا الى روسيا كمندوب عن المؤتمر الاشتراكي الأميركي (هـ.م)

(٢) للكاتب المجري الأصل آرثر كوستلر . (هـ. م)

ادبية . وبالفعل ، انني اذكّر بأن « الالتزام » في « الأدب الملتزم » ينبغي ألا ينسينا « الأدب » في اي حال من الاحوال ، وبأن شاغلنا يجب ان يكون خدمة الادب بزرقه بدم جديد ، وفي الوقت نفسه خدمة الجماعية بمحاولة منحها الأدب الذي يلائمها .

تأميم الأدب[٧]

في سني الفوضى الجميلة التي تلت معاهدة فرساي[١] ، بات المؤلفون يشعرون بالخجل من الكتابة ، وبات النقاد لا يحبون القراءة . وما عادت الصالونات الادبية يؤمها الكتّاب ، بل باتت وقفاً على محترفي الجنس أو الجريمة أو اليأس او التمرد او الحدس الصوفي ، الذين يتنازلون لتسليم رسالة من الرسالات مرة او مرتين في العام بعد إلحاح شديد من ناشريهم . ولما كانوا لا يهتمون البتة بقرائهم ، ولما كان هناك اتفاق ، على كل حال ، على ان الكلمات لا تستطيع ان تعبر عن الفكر ، فقد كانت تباع كتب كثيرة لكن نادراً ما تقرأ . وعندما كان يحلو لكاتب من كتاب الزوايا ، بدافع مهني ان يكرس بضع ساعات لهذه الممارسة ، كانت نظرته تخترق النص كما تخترق الشمس البلور وتتناول الانسان مباشرة . ذلك ان الموضة كانت موضة الارهاب . فقد كان النقاد يتظاهرون بأن المؤلفين لم يكتبوا شيئاً قط ، واذا ما نظروا الى آثارهم ، فهذا فقط ليجدوا فيها حشداً من

(١) هي المعاهدة التي وقعت بين فرنسا وحلفائها من جهة ، وبين ألمانيا من الجهة الثانية عام ١٩١٩ ، ووضعت حداً للحرب العالمية الأولى . (ه. م)

المعلومات المشتتة عن تقاليدهم واعرافهم . وكانوا يتحدثون عن طرائقهم وبلاغتهم وكأن المسألة ليست مسألة تصنع وتكلف ، بل مسألة تفاصيل لاذعة واباحية عن حياتهم الصميمية . كانوا لا يقولون عن جيرودو انه نشر « بيلا » او « زهر النسرين » بل : « انه يأخذنا من يدنا ويجعلنا ندور معه ، فنظن اننا نتبعه الى بيلاك فإذا بنا في الصين ، يسدد الى هدف في برلين فإذا بعصفور من عصافير الفردوس يهوي من السماء في ميلووكي » ، وذلك نظراً للازدراء العظيم الذي كان يعامل به الشيء الأدبي آنذاك .

اما اليوم فقد تبدل اتجاه الريح : فاستقر الادب والبلاغة في كرامتهما وفي سلطاتهما من جديد . ولم يعد الهدف اشعال الحرائق في ادغال اللغة ، والمزاوجة بين « كلمات تحترق »، وبلوغ المطلق بوقود المعجم ، بل الاتصال بالبشر الآخرين عن طريق استخدام الوسائل التي تحت متناول اليد بكل تواضع . ولما لم يعد هناك وجود للكبرياء التي تريد فصل الفكر عن الكلمات ، فقد بات من المستحيل ان نتصور حتى كيف يمكن للكلمات ان تخون الفكر . واستعدنا ما فيه الكفاية من النزاهة حتى لا نريد ان نحاكم على ما لست ادري مما هو غير قابل للتعبير عنه ومما لا تستطيع لا الكلمات ولا الاعمال ان تستهلكه . وبتنا نزعم اننا لا نعرف النيات إلا بالافعال التي تحققها ، ولا نعرف الأفكار إلا بالكلمات التي تعبر عنها . ومن هنا عاد النقاد الى القراءة . ولقد كان كل شيء سيكون على أحسن ما يرام لو اننا لا نميز في اللهجة التي يتخذونها للكلام عن آثار الفكر نذير موضة جديدة اكثر مدعاة للقلق من الموضة السابقة . يقيناً ، ما عادوا ينظرون الى المؤلف وكأنه مجنون ، او قاتل ، او ساحر يصنع المعجزات ، اي كأنه كراكوز . وهم لا يفوتون فرصة ليذكروه بعظمته وواجباته . لكني لا ادري في نهاية الامر إن لم يكن من الخير ان يعتبر كراكوزاً بدلاً من ان يعتبر معاون مدير ناحية : والحال ان الاحترام الذي يعامل به الكاتب يذكرنا على نحو غريب بالاحترام الذي يُظهر نحو السيدات المحسنات ومندوبي الحكومة . لقد

قالت لي شخصية رسمية ذات يوم عن دولان[1] : « انه لثروة قومية » . ولم تضحكني هذه العبارة البتة : انني اخاف ان يسعوا اليوم عن طريق مناورة بارعة الى تحويل الكتّاب والفنانين الى ثروات قومية . ولا ريب في انه ينبغي علينا ان نهيء انفسنا على أن الناس يتحدثون اليوم عن آثارهم اكثر مما يتحدثون عن غرامياتهم . لكنهم يتكلمون بتبجيل اعظم مما ينبغي . وليس هذا لأن النقد اصبح حليماً ، ولا لأنه يوزع المزيد من الزهور : لكنه بات يقدر بصورة مغايرة الآثار التي يتحدث عنها . لقد وجد هناك زمن كان يُعتبر فيه الإقدام على نشر كتاب – بعد راسين او فينيلون او باسكال – وقاحة نادرة ، وكان المؤلف بحاجة الى كل موهبته حتى يغفروا له اقدامه على الكتابة . وقد انعكس الوضع اليوم تماماً ، والانتاجات الجديدة تستفيد ، حتى قبل ان تظهر ، من رأي مسبق محبذ . لكن هذا الترحاب لا يتوجه الى المجهود المتوحد والمتردد دوماً الذي يبذله الفنان ليعبر عن مشاعره . بل هو نابع من كون الناس يعتبرون كل كتابة جديدة احتفالاً رسمياً ، وبعبارة واحدة ، مساهمة متطوعة في اعياد الجمهورية الرابعة .

انهم لا يعتبرون الكتابة الجديدة ثمرة ما تزال خضراء وبحاجة الى النضج ليفوح منها كل معناها ، بل يرون فيها ، في آن واحد ، مأدبة محاربين قدماء ومعرضاً من معارض السيارات . وقد حذا الجمهور المثقف حذوهم : فبعض الاوساط باتت لا تقول عن الرواية او القصيدة انها جميلة او مرضية او مؤثرة في النفس ، بل تقول بلهجة غنية وجادة بهدف النصح : « اقرأوها ، فهي بالغة الاهمية » . هامة كخطاب من خطابات بوانكاريه[2] يحدد فيه سياسته النقدية بمناسبة تدشين ضريح ما ، كمقابلة صحفية مع قائد من قادة حزب العمال . تخيلوا مدام دي سيفينيي[3] تكتب الى ابنتها : « رأيت « استير » :

---

(١) شارل دولان : ممثل ومخرج فرنسي معاصر معروف . (هـ. م)
(٢) ريمون بوانكاريه ، من رؤساء الجمهورية الفرنسية (١٨٦٠ – ١٩٣٤) . (هـ. م)
(٣) اديبة فرنسية اشتهرت برسائلها الى ابنتها (١٦٢٦ – ١٦٩٦) . (هـ. م)

انها بالغة الاهمية » . ترى هل سيصبح الادباء هامّين ؟

كيف يمكننا ان نقرر مدى اهمية آثار لم تكد بعد تبدأ وجودها ؟ ألا ينبغي ان تنقضي مئة سنة على تأثيرها وإنسالها حتّى نستطيع ان نتعرف اهميتها ؟ ان طريقة الناقد والادعياء والمزهوين من الناس قابلة لأن تلتقط فوراً : فهم لا يهتمون بتقدير قيمة نص من النصوص بقدر ما يهتمون بأن يحسبوا مسبقاً ودفعة واحدة تأثيره وذريته ، ويحددون بالرغم من ان ابصارهم لا تمتد الى اكثر من انوفهم التيارات الادبية التي سوف يحددها ، ويحللون الدور الذي سيلعبه في حركة اجتماعية معينة لم تولد بعد . هل نشر السيد جوليان غراك « جمال مظلم » ؟ ان نقادنا سرعان ما سيتحدثون عن عودة الى السيريالية . عودة من ؟ ذلك ان السيد غراك في النهاية لم يغادرها قط . بل اننا اذا ما رجعنا الى « قصر آرغول » ، لبدا لنا ، على العكس ، انه قد ابتعد بعداً عظيماً عن طريقته الاولى [1] . لكن اصحابنا المهرة لا يهتمون البتة بتسليط الضوء على استمرارية الرؤى او على التطور البطيء لفرد يتحول مع بقائه وفياً لخطّ عام . انهم ينظرون الى الكتاب في ذاته وكأنه مقطوع الصلة بمؤلفه : ان ما يستأثر باهتمامهم هو انه حدثت « تظاهرة سيريالية » عام ١٩٤٥ بعد ستة اشهر من التحرير . ولقد كانت هذه هي عادتهم ، منذ ما قبل الحرب ، حين قالوا عند ظهور « القديس ساتورنان » : « مرحلة هامة : ان هذه الرواية تشير الى عودة النظام الى الادب » . يا له من حكم غريب : فالسيد شلومبرجيه اعتبر دوماً ولادته وانتماءه الى حزب النظام شيئاً واحداً . اما بالنسبة الى خطأة اللانظام ، من امثال بريتون وكوكتو ، فلا اعلم ان « القديس ساتورنان » قد اثرت عليهم كثيراً . بل لعلهم سهوا عن قراءتها . ان الناقد لا يضطرب لتوافه الامور : فكل عام ، كل كتاب جديد يشيران بالنسبة اليه الى انطلاقة ، الى عودة ، الى ذهاب وعودة .

---

(١) « قصر آرغول » هي اول رواية لجوليان غراك (١٩٣٨) وكانت ذا طابع رومانسي ، و « جمال مظلم » التي ظهرت عام ١٩٤٥ هي ذات طابع سيريالي . (هـ. م)

وها هوذا احد كتّاب الزوايا من اصحابنا يتنبأ لنا بعشرين سنة من البقرات العجاف : لن نشهد آثاراً كبيرة قبل عشرين عاماً . وفي الوقت نفسه يتفاءل آخر بالبقرات السمان : فهو يشرح لنا كيف ان ادب الغد قد اخصبته آلام الاحتلال . ويفضح ثالث الخطر الذي يمثله التأثير الاميركي بالنسبة الى الآداب الفرنسية . عشرون عاماً من الروايات الاميركية . لكن رابعاً يطمئننا الى ان نشر هذه الرواية او تلك قد قرع ناقوس الموت لهذا التأثير المشؤوم . وخامس ، وسادس ، وسابع يكتشفون مدارس ادبية في الفوضى الراهنة : فالوجودية تمتد ، على ما يقال لنا ، حتّى الى الفنون التصويرية ، باعتبار ان هناك رسامين ومصورين وجوديي النزعة . وحتّى موسيقيين . ويبدو — وانا اعتذر لحديثي عن نفسي — أن لي دخلاً في الأمر . كلا ، لا دخل لي ، اذا ما صدقنا ناقداً آخر ، ذلك لأنني زعيم سيريالي جديد يعمل تحت إمرتي ايلوار وبيكاسو (انني اسألهما صفحاً ولم انسَ بعد ، شكراً لله ، انني كنت ما ازال ارتدي بنطلوناً قصيراً حين كانا قد تمكنّا من نفسهما) . واليكم آخر مدرسة ، المدرسة البؤسية التي ما تزال يافعة الى حد انها تفتقر بعد ، على حد علمي ، الى ممثلين لها . وهناك ألعاب اخرى : فالبعض ، على سبيل المثال ، يجد لذته في وصف الكتاب الذي ننتظره . انهم يرونه ، كما كان جيوفروا روديل[1] يرى الاميرة النائية ، ويتخذون لهجة مقنعة للغاية في حديثهم عنه حتّى اننا لنراه معهم . هوذا العالم اذن ينتظر : ان الرواية القادمة والمأمولة تساهم من الآن في كرامة احتفال مقدس . وسوف نجد فيها ملامحنا وآمالنا وحنقنا . وبعد هذا لا يبقى علينا الا ان نجد متطوعاً لكتابتها . ويقول آخر : نحن في حالة ثورة . فأدبنا يتمتع اذن بكل سمات الادب الثوري . وينهمك في تعدادها . ومن منا لم يفهم غضبته عندما سيلاحظ فيما بعد ان الكتّاب الشباب اخف وزناً

---

(١) صليبي وشاعر من شعراء التروبادور ، عاش في القرن الخامس عشر ، وألف قصائد غزلية . (هـ. م)

من ان يحققوا تنبوأاته ؟ هذا لأنهم كتّاب مزيفون ، مخربون ، وربما تروتسكيون .
وقد كتب آخر ، متحدثاً في الشهر الماضي عن رواية فرنسية جيدة عن الانصار البولونيين ، كتب بهدوء بال : « انها رواية المقاومة »[1] . ولو كنا في الماضي ، لحجز المستقبل ، ولتركت للروس والبلجيكيين والهولانديين والتشيكيين والايطاليين والبولونيين انفسهم ، فرصهم ، وكذلك للألفين من الفرنسيين الذين لديهم كتاب احتياطي عن هذا الموضوع . ان الناقد المعاصر لا يتحرج من ذلك الحذر الغبي : فلذته تكمن في الاستكشاف . وبعد كل كتاب جديد ، يقوم بالجرد ، وكأن هذا الكتاب بمثابة نذير بنهاية التاريخ والادب . « جرد الاحتلال » ، « جرد عام ١٩٤٥ » ، « جرد المسرح المعاصر » : انه يعبد الجرد . وللمزيد من السهولة ، يوقف تطور الحيوات بشطحة قلم . فقد اصدر العديد من الصحفيين بفرح ظاهر مراسيمهم ، بعد صدور « المدعوة » و « انريكو » ، وقرروا ان سيمون دي بوفوار ومولوجي لن يكتبا شيئاً بعد اليوم . واني لاذكر ان السيد لالو ابدى قلقه لمعرفة ما اذا كان « الغثيان » ، كتابي الأول هو ايضاً « وصيتي الادبية » . لقد كانت هذه دعوة خفية : مؤلف يعرف كيف يعيش يكتب وصيته الادبية في الثلاثين من عمره ويتوقف عندها . ان المستنكر مع اولئك الجلادين النشيطين الذين ينتجون كتاباً كل عامين هو ان النقاد مكرهون في كل مرة على طرح حكمهم السابق من جديد على بساط البحث . ولما كانوا عاجزين عن التنبوء اليقيني بمستقبل الكتّاب الجدد ، فإن وظيفتهم تجاه كل مبتدىء هي كوظيفة ذلك « القارىء » العامل في دار نشر كبيرة ، والذي كتب بعد قراءة مخطوط اوصاه به بيير بوست ، كتب : « اسألوا بيير بوست إن كانت لديه موهبة » . موهبة ، اي بلغة الناشرين : كم كتاباً يحمل في بطنه ؟ ولقد قرر النقاد انه لا وجود ، في بطن مولوجي ، إلا لكتاب واحد .

---

(١) المقصود بها رواية « التربية الأوروبية » التي ألفها رومان كاري عن المقاومة البولونية، وقد نالت جائزة غونكور (هـ. م) .

اي انهم استبقوا هذا الشاب وذهبوا لانتظاره في المستقبل ، عند نهاية حياته المديدة . ومن هناك حيث استقروا برسوخ في تلك اللحظة المميزة التي سيسلم فيها مولوجي آخر انفاسه ، والتي سيمكن منها ، تبعاً للحكمة القديمة ، تقرير ما اذا قد كان سعيداً او تعيساً ، مجنوناً او رصيناً ، اقول : من هناك ينظرون الى « انريكو » ، النتاج الادبي الاوحد لذلك الميت ، والذي لم يأت اي أثر لاحق ليطرحه على بساط البحث من جديد ، ويصدرون حكماً نهائياً . وقد تقولون بعد هذا : لكن مولوجي كتب كتاباً ثانياً . على رسلكم ، لكنه اخطأ ، ولقد اثبت له النقاد ذلك خير اثبات .

ما معنى هذا ؟ واي شيء مشترك بين هذه الاحكام المتباينة التي اتينا على ذكرها ؟ انك حين تغتاظ من مقال في صحيفة ، فمن النادر ان تفكر بمؤلفه . ولو فكرت به ، فسيظل غيظك اعزل ، اللهم الا اذا كان الكاتب رجلاً مشهوراً : لكن اذا ما بدا لك المقال فرضاً مملاً مفروضاً على انسان مسكين حرره ليلاً في جلبة قاعة عامة ، فإن غضبك سينقلب الى شفقة . وهذا ايضاً لأنك لا تعتبر الكلمات التي تثير غيظك اشارات مرسومة على الصحيفة التي تمسك بها بين يديك : انه ليخيل اليك انك تسمعها يرددها ألف فم كصرير الريح بين القصب . ان كلاً منها حدث اجتماعي لأنها انتقلت من شفتي احدهم الى اذن الآخر ، لأنها كانت مناسبة لتماس مكرر بين مختلف اعضاء المجتمع . وفي النهاية لا تعود للمقال من علاقة بالجمل التي ألفها ليلاً وبكد شديد صحفي غير مسؤول : فهو عبارة عن تصور جماعي ضخم يمتد عبر مئة الف رأس . وانما بصفته تصوراً جماعياً يبدو لك منحوساً ومقدساً . والنقاد والمثقفون متفقون اليوم على اعتبار الكتاب افتتاحية صحيفة . انهم لا يبالون بما **اراد المؤلف ان يقوله فيه** ، والحق انهم يرون اليه وكأنه ليس له من مؤلف البتة . انهم لا يهتمون به إلا كشعار سيجمع ، لبضعة ايام او لبضعة شهور ، جيشاً من القراء . وهم يرون فيه انتاجاً تلقائياً للشعور الجمعي ، شيئاً اشبه بمؤسسة . ويختار الناقد ،

ليقدم شرحاً افضل عن هذه المؤسسة ، وليرسم مصيرها ، وليعدد انعكاساتها ، يختار ان ينظر اليها بعيون احفاده وان يعبر عن انطباعاته عنها كما يعبر الكتاب الادبي المدرسي عن نص قديم مضى على كتابته مئة وخمسون عاماً. وبالفعل ، ان الكتاب المدرسي هو وحده الذي يستطيع ان يقدر التأثير الذي مارسه انتاج من انتاجات الفكر ، وهو وحده الذي يستطيع ان يفسر لنا مصيره ويحكم على ذريته ، لأنه الوحيد المؤهل لتسجيل تاريخه على بعد مئة عام. فبعد مئة عام سيمكن للناقد ان يقرر فعلاً ما اذا كانت السيريالية قد قامت ام لم تقم بعودة هجومية في اعوام ١٩٤٥ ، وما اذا كان « التربية الاوروبية » هو كتاب المقاومة ام لا . وبعد مئة عام سيمكن تحديد التيارات الادبية في حقبة ما بعد الحرب هذه . وبعد مئة عام سيمكن تقديم وصف دقيق عن الشكل الروائي الذي ننتظره ــ اذا كنا فعلاً ننتظر شكلاً ما ــ وذلك عن طريق مقارنة مختلف النجاحات التي ستكون قد لاقتها الروايات التي ستظهر في الاعوام العشرة القادمة . لكننا اناس على عجلة من امرنا . اننا نستعجل ان نعرف انفسنا وان نحكم على ذواتنا . وهذا لأن الوعي الغربي قد حقق تقدماً هاماً خلال الاعوام العشرين الاخيرة . فتحت ضغط التاريخ تعلمنا اننا تاريخيون . وبالصورة نفسها التي شرطت بها الرياضيات الديكارتية مختلف فروع العلم والادب في القرن السابع عشر ، شرطتها فيزياء نيوتن في القرن الثامن عشر ، وبيولوجيا كلود برنار ولامارك في القرن التاسع عشر ، والتاريخ في عصرنا . اننا نعرف ان اكثر حركاتنا صميمية تساهم في صنع التاريخ ، وأن اكثر آرائنا ذاتية تشارك في تكوين ذلك الروح الموضوعي الذي سيسميه المؤرخ روح ١٩٤٥ العام ؛ نعرف اننا ننتمي الى عصر سيكون له فيما بعد اسم ووجه ، وستبرز ملامحه الكبرى وتواريخه الرئيسية ودلالته العميقة للعيان بسهولة : اننا نعيش في التاريخ كالأسماك في الماء ، ونتمتع بوعي حاد لمسؤوليتنا التاريخية . أفلم يقولوا لنا ، في سان فرنسيسكو ، ان مصير الحضارة سيتقرر في الاعوام القادمات ؟

ألم يكن هتلر يردد ان الحرب التي خسرها ستقرر لألف سنة مصير البشر ؟ لكن كلما كان وعينا التاريخي لذيذاً مستحباً ، تملكنا مزيد من الغيظ لأننا نتخبط في الظلام ، لأننا مدعوون الى محكمة لن نعرفها ابداً ، لأننا نشعر اننا نواجه محاكمة على طريقة كافكا نجهل نهايتها ، ولعله لن يكون لها من نهاية ابداً . أفليس من المهين ان يكون سر عصرنا والتقييم الدقيق لأخطائنا وقفاً على اناس لما يولدوا بعد ، اناس سيضربهم اولادنا واحفادنا على مؤخراتهم مدة طويلة من الزمن بعد مماتنا ؟ اننا نريد ان نقطع العشب تحت اقدام هؤلاء الاطفال السائل مخاطهم ، ونرغب في ان نقرر فوراً والى الابد ما ينبغي عليهم ان يفكروا به عنا . واذا كنا نستطيع ان نرجع الى انفسنا ونستخلص المدى التاريخي لأفعالنا في الوقت نفسه الذي ننجزها فيه ، فإنه ليخيل الينا اننا سنحسم المسألة واننا سنقدم لأحفادنا تقييماً سديداً وكاملاً الى ابعد الحدود لعصرنا بحيث لا يبقى عليهم إلا ان يصادقوا عليه . وهكذا نمضي وقتنا في حصر وتصنيف وعنونة الاحداث التي نعيشها ، وفي كتابة مرجع عن تاريخ القرن العشرين مخصص لتستعمله ذريتنا . ولطالما ضحكنا من تلك الميلودراما التي وضع مؤلفها على لسان جنود بوفين العبارة التالية : « اما نحن فرسان حرب المئة عام ... » . حسناً ، لكن ينبغي اذن ان نضحك على انفسنا : فشباننا كانوا يلقبون انفسهم بـ « جيل ما بين الحربين » قبل اربعة اعوام من توقيع اتفاقية ميونيخ[1] . علينا ان نضحك عليهم ، حتى لو اثبت الحدث صحة تسميتهم ، ذلك لأنهم اختاروا ان يتكلموا عن انفسهم كما لو انهم احفاد انفسهم . وهذه ايضاً طريقة في نسب الاهمية الى تلك الأنا البغيضة التي ينبغي تبريرها : فالمرء يحترم دوماً جده . ألا فلندرك على العكس الحقيقة القاسية التالية : مهما علونا لنحكم على زماننا ، فإن المؤرخ القادم سيحكم عليه من علو اكثر ايضاً . والجبل الذي نحسب اننا

---

(١) هي المعاهدة التي وقعت عام ١٩٣٨ ، والتي فرضت على تشيكوسلوفاكيا التخلي عن جزء من أراضيها لألمانيا ، والتي كانت سبباً في الحرب العالمية الثانية . (هـ. م)

بنينا فيه وكرنا النسري لن يكون بالنسبة اليه إلا جثوة الخلد . والحكم الذي اصدرناه على عصرنا سيكون واحداً من ادلة محاكمتنا . عبثاً نحاول ان نكون مؤرخي انفسنا : فالمؤرخ هو نفسه مخلوق تاريخي . ان علينا ان نكتفي بأن **نصنع** تاريخنا كحاطب ليلٍ ، كل يوم بيومه ، باختيارنا من بين جميع الاتجاهات الاتجاه الذي يبدو لنا الافضل حالياً . لكننا لن نستطيع ابداً ان ننظر الى التاريخ تلك النظرات المترفعة التي صنعت مجد تين وميشيليه. فنحن فيه .

وكذلك الحال بالنسبة الى الناقد : فعبثاً يُحسد مؤرخ الافكار . ان هازار [١] يستطيع ان يتكلم عن الازمة الفكرية عام ١٧١٥ ، لكننا لا نستطيع ان نعالج « ازمة الرواية عام ١٩٤٥ » . وهل نعرف بالاصل إن كانت الرواية في ازمة ؟ اننا نستطيع ان نميز بوضوح ما يرمي كل مؤلف او كل مدرسة الى فعله ، ونستطيع ايضاً ان نحكم ما اذا كان ظل وفياً لقصده في آثاره . ونستطيع ان نزيح الستار عن بعض المقاصد السرية ، عن بعض النيات الخفية . لكننا لا نستطيع ان نفاجىء الوجه الذي سيأخذه الكتاب في نظر كتّاب الغد ، لا نستطيع ان نرى فيه من الآن منجزاً من منجزات روح العصر الموضوعي : فوجهه الموضوعي يظل محجوباً عنا دوماً ، ذلك انه ليس شيئاً آخر الا المظهر الذي سيأخذه في عيون الآخرين . اننا لا نستطيع ان نكون في الخارج وفي الداخل في آن واحد . واذا ما عاملنا انتاجات الفكر باحترام لم يكن يوجه في الماضي إلا للموتى الكبار ، جازفنا بأن نقتلها . وليس هناك اليوم من روائي صغير لا يتحدثون عنه باللهجة التي كان يتحدث بها لانسون [٢] عن راسين ، وبيدييه [٣] عن « اغنية رولان » [٤] . ولعل

---

(١) بول هازار : استاذ فرنسي (١٨٧٨ – ١٩٤٤) ، مؤلف « أزمة الضمير الأوروبي (١٦٨٠ – ١٧١٥) » . (هـ. م)

(٢) غوستاف لانسون : ناقد فرنسي علمي المنهج (١٨٥٧ – ١٩٣٤) . (هـ. م)

(٣) جوزيف بيدييه ، مؤرخ وناقــد فرنسي ، كتب بالاشتراك مع بول هازار « تاريخ الأدب الفرنسي » (١٨٦٤ – ١٩٣٨) . (هـ. م)

(٤) ملحمة شعرية فرنسية مشهورة من القرن الثاني عشر . (هـ. م)

البعض يشعر بالزهو لكن ليس من دون غضب مبهم : ذلك انه ليس مما يرضي النفس في النهاية ان يعامل الانسان وهو حي وكأنه نصب عام. ألا فلنأخذ حذرنا : ان هذا العام الادبي ، الذي لا يتميز عن غيره بنوعية آثاره ، قد اكتظ من الآن بالانصاب وبات يشبه الطريق الآبيوسية [1] وعلينا ان نتعلم من جديد التواضع وحب المجازفة : فطالما اننا لا نستطيع ان نخرج من الذاتية – لا من الذاتية الفردية بل من ذاتية العصر – فمن الواجب على الناقد ان يتخلى عن اصدار احكامه القاطعة اليقينية وان يشاطر المؤلفين تقلبات حظوظهم. فالرواية بعد كل شيء ليست اولاً تطبيقاً منسقاً للتكنيك الاميركي ، ولا تجسيماً لنظريات هيدجر ، ولا بياناً سيريالياً. كما انها ليست عملاً شريراً ، ولا حدثاً ضخماً بالنتائج الدولية. انها المشروع المغامر المقدام لإنسان أوحد. والقراءة بالنسبة الى معاصر المؤلف ، الغارق في الذاتية التاريخية نفسها ، هي مشاركة في مجازفات المشروع. ان الكتاب لشيء جديد ، مجهول ، معدوم الاهمية : وعلينا ان ندخل اليه دونما دليل. ولعلنا سنغفل عن رؤية أندر صفاته ، ولعل ألقاً سطحياً فيه سيجعلنا نسير ، على العكس ، في غير الطريق الصحيحة. ولعلنا قد نكتشف في اسفل صفحة من الصفحات ، وبعامل الصدفة ، واحدة من تلك الافكار التي يخفق لها القلب على حين بغتة والتي تنير طريق حياة كاملة ، كما حدث لدانييل دي فونتانان حين قرأ « الاغذية الارضية ». واخيراً لا بد من المراهنة ؛ هل الكتاب جيد؟ هل هو سيء؟ فلنراهن : هذا كل ما نستطيع ان نفعله. ان الناقد ، بدافع من الخوف أو من حب التكريس الاجتماعي ، يقرأ اليوم كما لو انه يعاود القراءة. وهذا التحجير الذي تقوم به عينه « الميدوزية » [2] ، اخشى ، اذا كنت محله ، أن يكون علامة نذير موت

---

(١) طريق رومانية مشهورة ، بدأها كلوديوس آبيوس ، محفوفة بالأضرحة التي ما تزال آثارها ظاهرة الى اليوم. (هـ. م)

(٢) ميدوزا : جنية يونانية كانت لعيناها قدرة على تحجير من ينظر اليها. (هـ. م)

الفن الذي تنبأ به هيغل .

قد يقال اخيراً : لمَ هذه الطريقة في التصرف ؟ لماذا يهتم الناقد وهو الذي كان يتظاهر قبل عشرين عاماً بأنه يلتقط بواسطة حدس شبه برغسوني اكثر فضائل المؤلف فردية ، لماذا يهتم اليوم بالتقاط اصداء الاثر الاجتماعية وحدها ؟ هذا لأن المؤلف بالذات قد تم تشريكه : فهو ما عاد يُعتبر في نظر الناس ذلك الشحرور الابيض الذي كانه ، بل اخذ وجه سفير . في الماضي كان الكاتب الجديد يشعر انه زائد على الارض : فهو لم يكن منتظراً . ان الجمهور لا ينتظر شيئاً البتة : او بالاحرى اجل ، انه ينتظر الكتاب الجديد من الروائيين الذين يعرفهم والذين تمثل اسلوبهم وطريقتهم في الرؤية . لكن بين مشكلات كل عصر وبين الحلول المرتجلة او التقليدية التي تعطى لها بطريقة من الطرق ، يتوطد دوماً نوع من توازن ، ويأخذ كل قادم جديد وجه الدخيل . لم يكن فرويد منتظراً : فقد كانت بسيكولوجيا ريبو وفوندت تكفي بهذا الشكل او ذاك لتفسير كل شيء باستثناء نقطة او نقطتين صغيرتين متمردتين لم يقطع الأمل مع ذلك لإدخالهما في النظام . ولم يكن آنشتاين منتظراً : كان الناس يعتقدون انهم يستطيعون ان يفسروا تجربة ميشيلسون ومورلي دون ان يتخلوا عن فيزياء نيوتن . ولم يكن بروست منتظراً ولا كلوديل : كان موباسان وبورجيه ولوكونت دي ليل يكفون لإفعام النفوس المرهفة . واذا كان الناس اليوم ايضاً لا ينتظرون الافكار او الاسلوب ، إلا انهم ينتظرون الرجل . انهم يذهبون للبحث عن المؤلف في عقر داره ، ويبتهلون اليه . وعند صدور كتابه الاول ، يقولون : « ايه ! ايه ! من الممكن فعلاً ان يكون رجلنا » . وعند كتابه الثاني يتيقنون من ذلك . وعند الثالث ، يكون قد ارتقى درجات السؤدد : فهو يترأس اللجان ، ويكتب في الصحف السياسية ، ويرشح للنيابة او للأكاديمية : فالمهم ان يتم تكريسه بأسرع ما يمكن . ولقد اعتاد الناشرون من الآن على ان ينشروا ، وهو حي ، الآثار التي يفترض فيها ان تنشر بعد موته . ولعل تمثاله سيصب

حتى قبل ان يموت . وهذا اصطناع للتضخم الادبي بكل ما في الكلمة من معنى . ففي الأزمان الهادئة القريرة يوجد تباين طبيعي ومستمر بين تداول الاوراق النقدية وتغطيتها بالذهب ، بين شهرة مؤلف من المؤلفين والمؤلفات التي انتجها . وحين يتسع هذا التباين ، يكون التضخم . ولقد اتسع اليوم الى اقصى مدى . ان كل شيء يجري كما لو ان فرنسا بحاجة ماسة والهة الى رجال عظام .

وهذا يرجع اولاً الى مصاعب ايجاد البديل . وايجاد البديل يتم عادة عن طريق الترشح المستمر لعناصر خارجة من الاجيال الجديدة عبر اقدم الطبقات . وعلى هذا فإن التغيرات لا تكون محسوسة تماماً ، والشيوخ الذين يتشبثون بامتيازاتهم يعرقلون بما فيه الكفاية حماسة القادمين الجدد . وبعد ١٩١٨ تحطم التوازن لصالح الشيوخ : فقد بقي الشبان في فيردون ، وعلى المارن والايزير [١] . واليوم نجد انفسنا امام الظاهرة المعاكسة . يقيناً ، لقد خسرت فرنسا الكثير من الشبان . لكن الهزيمة والاحتلال عجّلا بتصفية الاجيال السابقة ، وآلت امجاد قديمة كثيرة الى غير المآل المرجو ، وبحث آخرون عن ملجأ لهم في البلدان الاجنبية فنسيهم الناس بكل وداعة ، واختار آخرون اخيراً ان يموتوا . لكن ثمة شاعراً عظيم الشهرة قد لاحظ ذات يوم بكآبة ، بعد ان قرأ قائمة الكتّاب المتعاونين [٢] — الناقصة اصلاً : « ان مجدنا ليس له من وزن ازاء مجدهم » . فهناك الخونة أو المشبوهون : مونترلان ، سيلين ، شاردون ، دريو ، فرنانديز ، هابيل هرمان ، اندريه تيريف ، هنري بوردو . وهناك المنسيون : موروا ، رومان ، برنانوس (لا تتجاوز اعمالهم اليوم الحد اللازم كيلا يغيبوا عن ذاكرتنا) . وهناك الاموات : رومان رولان وجيرودو . فحين عاد ماريتان الى نيويورك بعد رحلة قصيرة الى فرنسا ، سئل عن انطباعه عن الجمهورية الرابعة .

---

(١) أسماء الأماكن التي شهدت معارك ضارية في الحرب العالمية الأولى . (هـ. م)
(٢) يقصد المتعاونين مع النازي المحتل . (هـ. م)

وقد اجاب : « فرنسا تفتقر الى الرجال » . وبديهي انه كان يعني بقوله هذا : « انها تفتقر الى رجال من عمري » . إلا انه من الصحيح ايضاً ان تلك المجزرة المفاجئة التي تناولت العمداء قد تركت فراغات كبيرة . وهناك محاولة لردم هذه الفراغات بسرعة . وهذا ما يجري عادة في بعض البلدان حين يستولي حزب جديد على السلطة ، فيستبعد نصف اعضاء مجلس الشيوخ ، ويخلق على عجلة عجنة جديدة من الشيوخ ليسد الثغرات . وهكذا قُلد الكتّاب رتبة النبلاء او عصا المارشالية ، اولئك الكتاب انفسهم الذين كانوا ، في الاحوال العادية ، سينتظرون ذلك مدة طويلة من الزمن . وليس في هذا مجال للوم لأثم . بل على العكس : فعندما كان الجمهور ، اثناء الاحتلال ، وقد خيبت آمالَه خيانةُ بعض المؤلفين الكبار ، يلتفت نحو رجال احدث سناً لكن موثوقين ، ويمنحهم ثقته ، وينسب في الوقت نفسه ، ليعادل ثقل الخونة ، الى القادمين الجدد مجداً لما يستحقوه بعد بجدارة اعمالهم ، كان في هذا الاندفاع قوة وعظمة مثيرتان للانفعال . وانا اعلم ان صمتهم قد زاد ، لكن ليس معنوياً ، كما امكن للبعض ان يعتقد ، بل ادبياً . وهذا عدل . فليس واجب الاديب ان يكتب فحسب ، بل ايضاً ان يعرف كيف يصمت عند اللزوم . لكن الآن وقد انتهت الحرب ، فمن الخطر متابعة صيد الرجال العظام استرشاداً بالمبادىء عينها ، ولما كان المؤلفون — المتعاونون مكرهين موقتاً على الانزواء ، فليس هناك اليوم من كاتب يمارس الكتابة لم يشترك من قريب او بعيد في حركات المقاومة ، او لم يكن له على اسوأ الفروض ابن عم بين المقاومين . وعلى هذا فقد باتت الاوساط الادبية لا تميز بين الكتابة وبين ان يكون المرء قد عمل في المقاومة . وليس هناك من مؤلف يقدم كتابه الجديد في عري الطفل الذي ولد لتوه : فالمؤلفات الجديدة تحاط بهالة من البطولة . وهذا ما ينجم عنه نمط خاص من الزمالة . فالناقد يتساءل : « كيف اقول ، انا المقاوم ، لذلك المقاوم السابق انني لا استحسن روايته الاخيرة عن المقاومة ؟ » لكنه يقولها له مع ذلك لأنه مستقيم . بيد

انه يلمّح فيما بين السطور الى ان الكتاب ، رغم إخفاقه ، ينطوي على نوعية ألذ واندر مما لو كان ناجحاً . ينطوي على شيء ما يشبه رائحة الفضيلة . وتكفي ضربة خفيفة بطرف الاصبع حتى ينقلب هذا الخلط المحتّم بين قيمة روح من الارواح وبين الموهبة لصالح السياسة . وهل يمكن بعد هذا لأحد ان يتوقف في منتصف الطريق ؟ فمن اختار ، بكل طهارة ، ان يحب روائياً معيناً لأنه كان يقاوم العدو ، لمَ لا يختار ان يحب روائياً معيناً آخر هو رفيقه في الحزب ؟ واحياناً تتداخل الاحكام : فهذا الكاتب ، البورجوازي والكاثوليكي ، لا يمكن ان يكون موهوباً في نظر الناقد اليساري . ومع ذلك فهو موهوب لأنه قاوم . وهكذا فإن التقييم على اساس درجات كفيل بإيجاد مخرج . ان عالم الآداب تخيم عليه اليوم مجاملة راعشة . ولهذا فإني لن أصم بالجبن اولئك الذين يكافئون المؤلفات بإلحاحهم على دلالتها السياسية اكثر من إلحاحهم على القيمة الحقيقية لمضمونها : فنحن جميعاً قد انتهينا اليوم الى هذا الموقف ، وانا لست واثقاً من ان اكثر الناس احتجاجاً على حالة الامور الراهنة هذه لا يستلهمون هم ايضاً دوافع سياسية . ان المؤلف الذي يقع عليه الاختيار على هذا النحو ويُدفع به ، رغماً عنه احياناً ، الى المرتبة الاولى ، يمثل المقاوم او اسرى الحرب ، الحزب الشيوعي او الديمقراطي – المسيحي ، يمثل كل شيء باستثناء نفسه . وكيف نعرف اذا كانت حظوته تأتيه من السنين التي قضاها في المنفى ، في السجن ، في التهجير ، في العمل السري ، ام تأتيه بكل بلادة من موهبته .وبالطبع ، بدءاً من هنا ، تقوم الاحزاب بعملية استهلاك مخيفة للرجال العظام . ففي عام ١٩٣٩ حمل الحزب الشيوعي بول نيزان الى جائزة « انترالييه » : كان المقرب المحبب ومنافس آراغون . ثم ترك الحزب في فترة الحلف الجرماني – السوفياتي . ولقد كان على خطأ ، وانا مستعد للموافقة على ذلك . لكن ليس هذا من شأني بعد كل شيء . لكن ما دخل هذا بذاك : فلقد مات اولاً وهو يحارب ثم انه كان كاتباً من المرتبة الاولى . واليوم يسدل ستار من الصمت حول

اسمه . ومن يتكلمون عن خسائرنا يذكرون بريفو ودوكور . اما نيزان فبالمرة . فهل ينبغي ان نستنتج من هذا ان آراغون ، اذا ما ترك الحزب بدوره (فرضية مستحيلة ، اعرف ذلك) ، فسوف يسقط حالاً الى مرتبة ديروليه [1] بعد ان كان بمرتبة بيرانجيه [2] ؟

ان الجمهور بأسره متواطيء . فلقد اكتشفنا من خلال الإذلال ان فرنسا لن تلعب في عالم الغد الدور الذي كانت تلعبه في عالم الامس . والحق ان الذنب ليس ذنب احد : فوطننا لم يكن لديه ما فيه الكفاية من الرجال ، وباطن ارضنا لم يكن غنياً بما فيه الكفاية . ان انحدار فرنسا ، الذي رافقه بالاصل انحدار اوروبا الغربية ، هو نتيجة تطور طويل . ولو ادركنا هذا الوضع تدريجياً ، لكنا بلا ريب قد تلاءمنا معه بشجاعة : فالدور الذي تبقّى لنا ما يزال دوراً جميلاً . لكن الحقيقة تبدت لنا من خلال الكارثة . فحتّى عام ١٩٣٩ ، كان نصرنا السابق – الذي لم يفعل شيئاً إلا ان عجل بتدهور سكاننا – وكان سر ألق حياتنا الفكرية والفنية يحجبان عنا اهميتنا الحقيقية . وليس بوسعنا ان نتحمل بصبر هذا الكشف الفظ المرير : فالخجل من اننا خسرنا معركة ١٩٤٠ ، والألم من اننا تخلينا عن ممارسة هيمنتنا على اوروبا ، يمتزجان في قلوبنا . وقد نميل احياناً الى ان نصدق اننا وضعنا بلادنا في القبر بأيدينا . واحياناً اخرى نرفع الرأس ونؤكد ان فرنسا الخالدة لا يمكن ان تفنى . وبتعبير آخر ، أصبنا في مدى خمسة اعوام بعقدة نقص مدهشة . وموقف سادة العالم ليس هو بالموقف الذي يشفينا منها . فنحن نضرب على الطاولة : فلا نجد من يسمعنا . ونذكرهم بعظمتنا الماضية : فيردون علينا بأنها فعلاً اصبحت ماضية . ولم نفاجيء الاجنبي إلا بصدد نقطة واحدة : فهو لا يكف عن الاعجاب بأدبنا . انه يقول لنا : « وماذا ! لقد هُزمتم ، واحتُلت بلادكم ، وخربت ، لكنكم كتبتم كثيراً ! ». وهذا

---

(١) بول ديروليه : شاعر وسياسي فرنسي رجعي (١٨٤٦ – ١٩١٤) . (هـ م)

(٢) بيير جان دي بيرانجيه : شاعر شعبي ووطني مشهور (١٧٨٠ – ١٨٥٦) (هـ م)

الاعجاب قابل للتفسير بسهولة : فالانكليز والاميركان اذا كانوا قد انتجوا القليل من الآثار الجديدة ، فهذا لأنهم خضعوا للتعبئة وتشتت كتابهم في ارجاء العالم الاربعة . اما نحن فصحيح اننا اضطهدنا وطوردنا ، وهددنا بالموت في حالات كثيرة ، إلا اننا بقينا في فرنسا ، في بيوتنا . وكان في وسع كتابنا ان يكتبوا ، إن لم يكن في وضح النهار ، فخلسة على الاقل . ثم ان المثقفين الانكلو – ساكسونيين الذين يشكلون طبقة على حدة ، مبتورة عن سائر الامة ، يبهرون دوماً حين يلتقون في فرنسا بأدباء وفنانين وثيقي الصلة بحياة البلد وشؤونه . واخيراً فان الكثيرين منهم يشعرون بذلك الشعور الذي أسرّت به إليّ مؤخراً سيدة انكليزية عندما قالت لي : « ان الفرنسيين قد جرحت كبرياؤهم . وينبغي إقناعهم بأن لهم اصدقاء في العالم ، وبالتالي عدم الكلام معهم في هذا الوقت إلا عما يستحق الاعجاب عندهم : عن ادبهم على سبيل المثال » . ونتيجة لهذا الاعجاب ، التلقائي والمدروس معاً ، تبدي الولايات المتحدة وانكلترا وعشرون دولة اخرى اهتماماً عميقاً بكتّابنا : فلم يحدث ان تلقّى روائيونا وشعراؤنا مثل هذا العدد من الدعوات . الدعوات لرؤيتهم ، لسماعهم ، ولإطعامهم ايضاً . ولقد سمّنت سويسرا عدداً منهم ، وكذلك اميركا . وسوف تبذل انكلترا ما بوسعها . ومن هنا ، فقد بدأنا ننظر بعين الجد الى ادبنا . فمن كان لا يرى فيه سوى تسلية للباطلين او نشاط آثم يتبين اليوم انه اداة للدعاية . اننا لنتشبث بحظوته ، ما دام الاجنبي يعترف بها . وصحيح ان الكثيرين يفضلون لو اثرنا الاعجاب بقوة صناعتنا او بعدد مدافعنا . لكننا بحاجة ماسة الى التقدير بحيث انهم يقبلون عند اللزوم بالاعجاب الادبي . وهم لا يكفون بينهم وبين انفسهم عن ان يتمنوا ان تعود فرنسا موطن تورين[1] وبونابرت ، لكنهم ينهالون مؤقتاً على رامبو او فاليري . وهكذا يصبح الادب في نظرهم نشاطاً بديلاً .

---

(١) هنري دي تورين : ماريشال فرنسي ، قاد عدة معارك حربيـــة مظفرة (١٦١١ – ١٦٧٥) . (هـ. م)

لقد كان مسموحاً ان يعامل الكاتب كملعون حين كانت المصانع تسير ، وحين كان هناك جنود تحت إمرة الجنرالات . اما اليوم فإننا نحشد على عجلةالمؤلفين الشباب ونضعهم في الحاضنة الصناعية لنجعل منهم بسرعة رجالاً عظاماً يمكن انتدابهم الى لندن او ستوكهولم او واشنطن .

ان الادب لم يواجه قط مثل هذا الخطر الجدي : فالسلطات الرسمية وشبه الرسمية ، والحكومة ، والصحف ، بل ربما الدوائر المصرفية والصناعية العليا ، قد اكتشفت قوته وستستخدمها لصالحها . واذا ما نجحت ، فإن الكاتب سيستطيع ان يختار بين احد شيئين : إما ان يكرس نفسه للدعاية الانتخابية وإما ان يدخل الى شعبة متخصصة في وزارة الاعلام . والنقاد ما عادوا يهتمون بتقييم مؤلفاته بل بتبيان اهميتها القومية وفعاليتها . وعندما سيتمكنون من استخدام الاحصائيات ، فإن منهجهم سيحقق تقدماً سريعاً . والمؤلف الذي يكون قد اصبح موظفاً ومرهقاً بالمراتب السنية سيختفي خلسة خلف عمله . واكثر ما هنالك ان الناس قد يتحدثون من قبيل الاستسهال عن رواية « لمالرو » او « لشامسون » ، كما يقال اليوم « شراب فاولر » او « قانون اوم » : بصفتها وسيلة لتقوية الذاكرة . إن في ضواحي المدن الكبرى مصانع مخصصة للاستفادة مجدداً من القاذورات : فالمزق القديمة تحترق احتراقاً جيداً بشرط ان تكون الحرارة مرتفعة بما فيه الكفاية . والمجتمع ، المستمر في جهوده ، يريد ان يستفيد مجدداً من تلك المواد القليلة الاستعمال حتى الآن : الكتاب . ألا فلنأخذ حذرنا : فبينهم قاذورات رائعة حقاً . وماذا نستفيد اذا تركناها تضيع وتتبدد دخاناً ؟ والحق ان علينا ألا نفهم الالتزام الادبي على هذا النحو . فمما لا ريب فيه ان الأثر المكتوب واقعة اجتماعية ولا بد ان يكون الكاتب مقتنعاً به عميق اقتناع حتى قبل ان يتناول القلم . ان عليه ، بالفعل ، ان يشعر بمدى مسؤوليته . وهو مسؤول عن كل شيء : عن الحروب الخاسرة او الرابحة ، عن التمرد والقمع . انه متواطيء مع المضطهدين اذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهَدين . لكن ليس

ذلك لأنه كاتب فحسب : بل لأنه ايضاً انسان . وهذه المسؤولية عليه ان يعيشها ويريدها (والكتابة والحياة يجب ان تكونا بالنسبة اليه شيئاً واحداً ، لا لأن الفن ينقذ الحياة بل لأن الحياة تعبر عن نفسها في مشاريع ولأن مشروعه هو الكتابة) . لكن ليس عليه البتة ان يرتد الى هذه المسؤولية ليحاول ان يتبين ما ستكونه بالنسبة الى احفاده . وليست المسألة بالنسبة اليه ان يعرف ما اذا كان سيحدد حركة ادبية ويجعل منها مذهباً ومدرسة ، بل ان يلتزم في **الحاضر** . لا ان يتوقع مستقبلاً بعيداً يستطيع منه ان يحكم بعد فوات الأوان ، بل ان يريد يوماً فيوماً المستقبل القريب . ولعل المؤرخ سيحكم بأن هدنة ١٩٤٠ قد اتاحت المجال لربح الحرب . ولعله سيقول : ما كانت المانيا لتجرؤ قط على مهاجمة الاتحاد السوفياتي — وتلك كانت بداية هزيمتها — لو ان الانكليز ثبتوا اقدامهم منذ ١٩٤٠ في الجزائر او بنزرت . ربما . لكن هذه الاعتبارات ما كانت تستطيع ان تتدخل عام ١٩٤٠ . وما كان انسان يستطيع ان يتوقع النزاع الجرماني — الروسي في مثل هذا الأمد القصير ، ثم كان من الواجب ، اخذاً بعين الاعتبار المعلومات **الواقعية** المتوفرة لدينا آنذاك ، **كان من الواجب ان نتابع الحرب** . ولا يختلف الكاتب في هذا البتة عن السياسيين : ان ما يعرفه قليل وعليه ان يقرر بدءاً مما يعرف . اما الباقي — اي مصير عمله عبر القرون — فهو حصة الشيطان . وعلى المرء ألا يلعب مع الشيطان . فلنعترف بأن لكتبنا وجهاً سيفلت منا الى الأبد . فهناك مشاريع كثيرة ، من حب او مهنة او ثورة ، نبدأها ونحن نجهل آخرتها . فما الداعي لأن يفلت الكاتب من المصير المشترك ؟ وعلى هذا ، فعليه ان يقبل بالمجازفة ، بالضياع . انهم يهتفون به من كل جانب بأنهم ينتظرونه . ألا فليعلم ان هذا غير صحيح . انهم ينتظرون سفيراً للفكر الفرنسي ، لا إنساناً يسعى ، من خلال القلق ، الى التعبير بالكلمات عن فكر جديد . ان شهرته اليوم قائمة على سوء تفاهم . ان الرجل العظيم منتظر دوماً ، لأنه لمما يرضي غرور الأمة ان تكون قد انتجته . لكن الفكر العظيم

لا ينتظره احد ابداً ، لأنه يهين ويجرح . ألا فليقبل الكاتب اذن بشعار الصناعة : خلق الحاجات لتلبيتها . فليخلق الحاجة الى العدالة والحرية والتضامن ، وليعمل على تلبية هذه الحاجات عن طريق آثاره اللاحقة . وامنيتنا ان يتمكن من ان يطرح عنه ذلك الحشد من المفاخر التي ألبس اياها ، وان يجد في نفسه من جديد القوة على اثارة الفضيحة . امنيتنا ان يشق الطرق بدل ان يسير على الاتوسترادات العامة حتى ولو قدمت له سيارة سباق . انني لم اؤمن قط بأن الانسان يكتب ادباً صالحاً بعواطف شريرة . لكني اعتقد ان العواطف الصالحة ليست معطاة مسبقاً قط : فعلى كل امرىء ان يخترعها بدوره . ولعله سيكون في مقدور النقد ان يسهم في إنقاذ الآداب لو اهتم بتفهم الآثار بدلاً من تطويبها . وعلى كل حال ، نحن مزمعون هنا[1] بصلابة على المساعدة على ازالة التضخم الادبي . ومن المرجح اننا لن نجد لنا اصدقاء كثيرين . لكن الادب في سبات . وقد يتاح الحظ لهوى صالح ، ولو كان الغضب ، ليوقظه .

---

(١) يقصد مجلة « الأزمنة الحديثة » . (هـ. م)

مَا هُوَ الأدَب ؟

كتب شاب سخيف : « اذا كنت تريد ان تلتزم ، فماذا تنتظر للانتساب الى الحزب الشيوعي ؟ » . وقال لي كاتب كبير ، ملتزم حيناً وغير ملتزم احياناً ، لكنه نسي ذلك : « إن اسوأ الفنانين هم اكثرهم التزاماً : انظر الى الرسامين السوفياتيين » . وتشكى ناقد هرم بهدوء : « انت تريد ان تغتال الادب . إن احتقار الآداب الجميلة واضح الى حد وقح في مجلتك » . ويصفني ذو عقل صغير بذي الرأس العنيد ، ومن الواضح ان هذه اسوأ شتيمة في رأيه . ويأخذ علي موّلف وجد صعوبة في جر نفسه من حرب الى اخرى ، اسمه يوقظ احياناً ذكريات ذابلة لدى الشيوخ ، انني لا أهتم بالخلود ، إذ هو يعرف ، شكراً لله ، عدداً من الناس الشرفاء ، الخلود أملهم الرئيسي . ويرى صحفي اميركي ان خطيئتي هي انني لم اقرأ قط برغسون او فرويد ، اما بالنسبة الى فلوبير ، الذي لم يلتزم مطلقاً ، فيبدو انه متسلط علي كما يتسلط على الانسان تأنيب الضمير . ويغمز بعض الخبثاء بأعينهم : « والشعر ؟ والرسم ؟ والموسيقى ؟ هل تريد ايضاً ان تُلزمها ؟ » . ويسأل بعض من ذوي النفوس العدائية : « ما الحكاية ؟ الأدب الملتزم ؟ حسناً ، انها الواقعية الاشتراكية القديمة ، اللهم إن لم تكن عودة الى مبدأ التطبيل للشعب ، بشكل اعنف » .

ما اكثر امثال هذه الحماقات ! ذلك لأنهم يقرأون بسرعة ، وبطريقة رديئة ، ويحكمون قبل ان يفهموا . اذن ، لنبدأ من جديد . وهذا لا يسلي احداً ، لا انتم ، ولا انا . لكن ينبغي ان ندق المسمار عميقاً . وما دام النقاد يدينونني باسم الادب ، دون ان يذكروا ما يعنون به ، فإن افضل جواب نجيبهم به هو ان نمحّص فن الكتابة ، دون آراء مسبقة . ما الكتابة ؟ لمَ نكتب ؟ لمن ؟ في الحقيقة ، يبدو أنه ما من انسان قد تساءل عن ذلك قط .

- ١ -

ما الكتابة ؟

كلا ، لا نريد ان « نلزم ايضاً » الرسم ، والنحت ، والموسيقى ، او ليس بالطريقة نفسها على الاقل . وما يدعونا الى ان نريد ذلك ؟ عندما كان كاتب من كتّاب القرون الماضية يدلي برأي عن مهمته ، هل كان يطلب منه ان يطبق ذلك الرأي على الفنون الاخرى ؟ لكن من الاناقة اليوم « الحديث عن الرسم » بلغة الموسيقي او الاديب الدارجة ، و « الحديث عن الأدب » بلغة الرسام ، وكأنه ليس هناك ، في الحقيقة ، إلا فن واحد يعبر عن نفسه بلا تمييز في مختلف هذه اللغات التعبيرية على طريقة الجوهر السبينوزي الذي تعكسه كل كيفية من كيفياته بشكل متطابق . ونحن نستطيع ، بلا شك ، ان نجد في اصل كل ميل فني ، اختياراً غير متمايز ، والظروف والتربية والاحتكاك بالعالم هي وحدها التي تجعله يتخصص فيما بعد . ومما لا شك فيه ايضاً ان فنون العصر الواحد تتبادل التأثير فيما بينها ، وتكون مشروطة بعوامل اجتماعية واحدة . لكن على من يريد ان يظهر تهافت نظرية من النظريات الادبية بإظهار انها غير قابلة للتطبيق على الموسيقى ، ان يثبت اولاً ان الفنون متوازية . إلا ان هذا التوازي لا وجود له .

وهنا ، كما في كل مجال آخر ، ليس الشكل هو مصدر الفروق فحسب ، بل المادة ايضاً ، فالعمل بالألوان والاصوات شيء والتعبير بالكلمات شيء آخر . ليست العلامات الموسيقية والالوان والاشكال اشارات ، إذ انها لا تُرجِع الى اي شيء خارج عنها . ومن مطلق المستحيل ، بالطبع ، ان نجعلها مقتصرة على ذاتها ، ففكرة صوت محض ، على سبيل المثال ، تجريد ، إذ لا وجود لصفة او احساس ، كما بيّن ذلك ميرلو بونتي [1] بوضوح في « فينومينولوجيا الادراك » ، لا يتخللهما معنى ما مهما كانا مجردين . لكن المعنى الصغير الغامض الذي يلبسهما ، سواء أكان مرحاً خفيفاً ام حزناً خجولاً ، يظل ملازماً لهما أو يرتعد حولهما كغيمة من الحرارة . انه « كائن » لوناً او صوتاً . من يستطيع ان يميز خضرة التفاح من جذلها الحامض ؟ أوَلا لا نكون قد زدنا في الكلام اصلاً عندما نسمي « الجذل الحامض لخضرة التفاح » ؟ هناك الاخضر ، وهناك الاحمر ، هذا كل شيء . انها اشياء ، انها موجودة بذاتها . وصحيح اننا نستطيع ان نمنحها قيمة الاشارات اصطلاحاً ، وهكذا نتحدث عن لغة الزهور مثلاً . لكن اذا كانت الورود البيضاء تعني بالنسبة لي ، وبعد الاتفاق ، « وفاء » ، فهذا بعد ان كففت عن رؤيتها كورود : ان نظري يخترقها ليتجه الى تلك الخاصية المجردة الكامنة وراءها ، إنني انسى الورود ، ولا اعير انتباهاً انتفاشها الراغي ، او عبقها الناعم الراكد . بل انني لم ادركها . هذا يعني انني لم أتصرف كفنان . ان اللون ، والباقة ، ورنين الملعقة على الصحفة انما هي ، بالنسبة الى الفنان ، « اشياء » في اعلى درجة ، فهو يتوقف عند صفة الصوت او الشكل ، ويعود اليها بلا انقطاع ، ويفتنّ بها . إن ما سينقله الى قماش لوحته انما هو هذا اللون ـ الموضوع ، والتعديل الوحيد الذي سيدخله عليه هو انه سيحوله الى موضوع « خيالي » . انه

---

(١) موريس ميرلوبونتي : فيلسوف فرنسي معاصر ، من أتباع الفينومينولوجيا الوجودية. (هـ. م)

اذن ابعد الناس عن اعتبار الاصوات والالوان لغة1(*). وما ينطبق على عناصر الخلق الفني ينطبق ايضاً على تركيبها ، فالرسام لا يريد ان يخط اشارات على قماش لوحته ، بل يريد ان « يخلق » ٢ شيئاً . واذا كان يضع خليطاً من الاحمر والاصفر والاخضر ، فليس هناك اي سبب لأن يملك مجموعها معنى قابلاً للتحديد ، اي معنى يُرجِع الى موضوع آخر بتسميته باسمه . وتسكن ، بلا شك ، هذا المجموع روحٌ ، هو ايضاً ، وما دام الرسام قد احتاج الى دوافع ، ولو خفية ، ليختار الاصفر بدلاً من البنفسجي ، اذن فيمكننا الزعم ان المواضيع التي خلقت على هذا النحو تعكس اعمق ميوله . كل ما هنالك انها لا تعبر البتة عن غضبه ، او قلقه ، او فرحه ، كما تفعل الكلمات او سيماء الوجه ، بل هي مُشبعة بها . ولما كانت انفعالاته قد انصبت في هذه الاصباغ التي كان لها اصلاً ، بذاتها ، ما يشبه المعنى ، فإنها تتشوش وتلتبس ، ولا يستطيع اي انسان ان يتعرفها فيها تماماً . إن ذلك الشق الاصفر في السماء فوق الجلجلة ، لم يختره « لوتانتوريه[1] » ليشير الى قلقه ، ولا ليثيره ، بل « هو » قلق وسماء صفراء في آن واحد . انها ليست سماء من قلق ، ولا سماء قاتمة ، بل هي قلق تشيّأ ، قلق تحول الى شق اصفر في السماء ، فانغمر وعُجن بصفات الاشياء الخاصة ، بكثافتها ، وامتدادها ، واستمرارها الاعمى ، وخارجيتها ، وذلك اللاتناهي في العلاقات التي تقيمها مع الاشياء الاخرى ، اي انه لم يعد قابلاً لأن يقرأ ، وكأنه جهد لامحدود وغير مجدٍ ، يوقَف دوماً في منتصف الطريق بين السماء والارض ، ليعبر عما تمنعهما طبيعتهما ان تعبرا عنه . وكذلك فإن معنى لحن من الالحان — اذا كان ما زال بالإمكان الحديث عن المعنى — لا يعود شيئاً اذا فصل عن النغم نفسه ، بخلاف الافكار التي يمكن ان نعبر عنها بتطابق بطرق شتى . قولوا إنه لحن فرِح او كئيب ، فسوف يظل دوماً

(*) راجع هامش هذا الرقم في « ملاحظات » في نهاية هـذا الفصل ، وكل رقم لا تجد له هامشاً في أسفل هذه الصحفات . (هـ. م)

(١) رسام ايطالي (١٥١٨ — ١٥٩٤) . خلف لوحات دينية وتاريخية لا تحصى . (هـ.م)

اعلى او ادنى من كل ما يمكن ان تقولوه عنه . وليس ذلك لأن للفنان اهواء اغنى واكثر تنوعاً ، بل لأن اهواءه ، التي قد تكون منبع الموضوع المبتكر ، قد تعرضت بتجسدها في العلامات الموسيقية الى تحول في جوهرها وإلى انحطاط . إن صرخة ألم هي اشارة الألم الذي يثيرها . لكن نشيد ألم هو في آن واحد الألم نفسه ، وشيء آخر غير الألم ، او اذا شئنا ان نتبنى المفردات الوجودية ، فهو ألم لم يعد موجوداً ، لكنه كائن . غير انكم قد تقولون : واذا صنع الرسام منازل ؟ حسناً ، بالضبط ، انه يصنع ، اي يخلق منزلاً خيالياً على القماش ، وليس اشارة الى منزل . وما إن يظهر هذا المنزل حتى يحتفظ بكل التباس المنازل الواقعية . ان الكاتب يستطيع ان يرشدكم ، ويستطيع ، اذا ما وصف لكم كوخاً ، ان يريكم رمز المظالم الاجتماعية ، وان يثير سخطكم . لكن الرسام أخرس ، فهو يقدم لكم « كوخاً » ، هذا كل شيء ، وانتم احرار في ان تروا فيه ما تشاؤون . ولن يكون هذا الكوخ ابداً رمز البؤس ، اذ ينبغي ليكون كذلك ان يكون اشارة ، في حين انه شيء . ان الرسام الرديء يسعى في اثر النموذج ، انه يرسم « العربي » ، « الطفل » ، « المرأة » ، اما المجيد فهو يعرف انه لا وجود للعربي او للبروليتاري في الواقع ، ولا على قماش لوحته ، لذلك يقترح عاملاً – عاملاً معيناً . وماذا يوحي الينا عامل « معين » ؟ مجموعة لامتناهية من الاشياء المتناقضة . ان الافكار كلها ، والعواطف كلها موجودة ههنا ، ملصوقة على القماش ، في عدم تمايز عميق . وعليكم انتم ان تختاروا . لقد قصد احياناً فنانون سطحيو التفاؤل اثارة انفعالنا ، فرسموا لنا صفوفاً طويلة من عمال ينتظرون في الثلج استئجارهم للعمل ، ووجوه العاطلين عن العمل المهزولة ، وساحات الحرب . وهم لا يؤثرون فينا اكثر مما يؤثر فينا « غروز »[1] بلوحته « الابن الضال » . و « مذبحة غرنيكا »[2] ، تلك

---

(١) رسام فرنسي (١٧٢٥ – ١٨٠٥) . برع في رسم المشاهد العائلية والوجوه . و« الابن الضال » لوحة مشهورة له . (هـ.م)

(٢) لوحة مشهورة لبيكاسو عن الحرب الأهلية الإسبانية . (هـ. م)

التحفة الفنية ، هل ثمة من يعتقد انها اكتسبت قلباً واحداً للقضية الاسبانية ؟ ومع ذلك فإن ثمة شيئاً ما قد قيل ، لا نستطيع ابداً ان نفهمه تمام الفهم ، ونحتاج الى عدد لامتناه من الكلمات لنعبر عنه . ان « مهرجي »[1] بيكاسو الطوال ، المبهمين ، والخالدين ، الذين يتسلط عليهم معنى لا يُفقه ، لا ينفصل عن نحافتهم المحدبة وعن مايوهاتهم بمعيناتها التي ذهب لونها ، انما هم انفعال تجسّد وشربه الجسد كما يشرب الورق النشاف الحبر ، انفعال لا يمكن تعرّفه ، ضائع ، غريب عن ذاته ، مبعثر في زوايا المكان الاربع ، وحاضر في الوقت نفسه . انني لا اشك في أن المحبة او الغضب يمكن ان ينتجا مواضيع اخرى ، لكنهما سيغوصان فيها على النحو ذاته ، وسيفقدان اسمهما ، ولا تبقى الا اشياء تتسلط عليها روح قاتمة . ان المعاني لا تُرسم ، ولا تُموسق . فمن يجرؤ ، في مثل هذه الشروط ، على مطالبة الرسام او الموسيقي بالالتزام ؟

اما الكاتب فهو ، على النقيض من ذلك ، يتعامل بالمعاني . وهنا ايضاً لا بد من التمييز : فميدان الاشارات هو النثر ، اما الشعر فهو من جانب الرسم ، والنحت ، والموسيقى . انهم يأخذون علي كراهيتي للشعر ، ويقولون إن الدليل على ذلك هو ان « الازمنة الحديثة » لا تنشر الا القليل النادر من القصائد . وهذا ، على العكس ، دليل على اننا نحبه . وللاقتناع بذلك ، يكفي تمحيص النتاج المعاصر . ويقول النقاد بانتصار : « على الاقل ، انت لا تستطيع حتى ان تحلم بإلزامه » . بالفعل . لكن لمَ اريد ذلك ؟ ألأنه يستخدم الكلمات كالنثر ؟ لكنه لا يستخدمها بالطريقة ذاتها ، بل انه لا يستخدمها مطلقاً ، بل اقول انه يخدمها . ان الشعراء اناس يرفضون « استخدام » اللغة . ولما كان البحث عن الحقيقة يتم باللغة وعن طريقها باعتبارها نوعاً من الاداة ، لذلك ينبغي ألا نعتقد انهم يهدفون الى تمييز

---

(١) « المهرجون » : نموذج اختاره بيكاسو ، وظل يرسمه ، في لوحات عديدة ، طوال حياته الفنية . (هـ. م)

ما هو حقيقي او الى عرضه . وهم لا يفكرون ايضاً في « تسمية » العالم ، وبالتالي ، انهم لا يسمّون شيئاً البتة ، لأن التسمية تستلزم تضحية دائمة بالاسم لصالح الموضوع المسمى ، او حسب تعبير هيغل ، لأن الاسم يتبدّى غير جوهري ، تجاه الشيء الذي هو جوهري . انهم لا يتكلمون ، كما انهم لا يصمتون ، فشأنهم غير ذلك . لقد قيل انهم يريدون ان يدمروا اللغة بمزاوجات فظة ، لكن هذا غير صحيح ، لأنه يتوجب آنذاك ان يكونوا قد ارتموا في صميم اللغة النفعية ، وان يسعوا الى استخراج الكلمات منها في مجموعات صغيرة غريبة ، ومثال على ذلك « حصان » و « زبدة » بأن تُكتبا « حصانُ زبدةٍ » ٣ . وعلاوة على ان مثل هذا المشروع يتطلب زمناً لامتناهياً ، لا يمكننا ايضاً ان نتصور البقاء على صعيد المشروع النفعي ، اي اعتبار الكلمات ادوات والتفكير بتجريدها من صفتها كأدوات ، في آن واحد . والحقيقة ان الشاعر قد ابتعد دفعة واحدة عن اللغة ــ الاداة ، واختار نهائياً الموقف الشعري الذي يعتبر الكلمات اشياء ، لا إشارات . ذلك ان الاشارة تتيح للمرء ، لما فيها من التباس ، ان يخترقها حسب رغبته كلوح زجاج ويتابع من خلالها الشيء المدلول ، او ان يحول نظره نحو « واقعها » ويعتبرها موضوعاً . ان الانسان الذي يتكلم يقف وراء الكلمات ، قرب الموضوع ، اما الشاعر فيقف عندها . انها بالنسبة الى الاولى مروّضة ، اما بالنسبة الى الثاني فهي ما تزال في حالتها الوحشية . انها ، بالنسبة لذاك ، اصطلاحات مفيدة ، ادوات تهترىء شيئاً فشيئاً ، ثم تُرمى عندما لا تعود صالحة ، اما بالنسبة للثاني فهي اشياء طبيعية تنمو بشكل طبيعي فوق الأرض كالعشب والاشجار .

لكنه اذا كان يتوقف عند الالفاظ ، كما يفعل الرسام عند الالوان ، والموسيقي عند الاصوات ، فهذا لا يعني انها تفقد بذلك كل معنى في نظره ، إذ إن المعنى وحده هو الذي يعطي ، بالفعل ، الكلمات وحدتها اللفظية ، وبدونه تتشتت الى أصوات أو الى خطوط تخطّها الريشة . كل ما هنالك

ان المعنى يصبح طبيعياً ، هو الآخر ، ولا يعود ذلك الهدفَ المتعذر الوصول اليه دوماً ، والذي تتطلع اليه الصبوة الانسانية دوماً . انه خاصية كل لفظ ، مماثلة لتعبير وجه ، او لمعنى الاصوات والألوان الصغير ، الكئيب او المرح . انه يصبح ، بعد ان انصب في الكلمة ، وتشبعته صوتيتها او مظهرها البصري ، وتكاثف ، وانحط ، اقول يصبح شيئاً ، هو الآخر ، غير مخلوق ، ابدياً . إن اللغة ، بالنسبة الى الشاعر ، هي بنية العالم الخارجي . اما المتكلم فهو « في موقف » في اللغة ، محاصَر من قبل الكلمات التي هي استطالات لحواسّه ، لملاقطه ، لهوائياته ، لنظاراته ، فهو يناورها من الداخل ، ويحسّ بها كما يحس بجسده ، وهو محاط بجسد لفظي لا يكاد يعيه ، يبسط عمله على العالم . وأما الشاعر ، فهو خارج اللغة ، يرى الكلمات من القفا ، فكأنه لا يمتّ بصلة الى الشرط الانساني ، ويصطدم ، وهو قادم نحو البشر ، بالكلمة اولاً وكأنها سد . ويبدو انه ، قبل ان يعرف الاشياء باسمها اولاً ، يحتك بها في البداية احتكاكاً صامتاً ثم ، عندما يلتفت من جديد نحو ذلك النوع الآخر من الاشياء التي هي الكلمات بالنسبة اليه ، ويلمسها ، ويجسها ، ويتحسسها ، يكتشف فيها ضياء صغيراً ذاتياً ، وتجانسات خاصة مع الارض ، والسماء ، والماء ، وسائر الاشياء المخلوقة . وهو يرى في الكلمة ، لعدم معرفته استخدامها ك « إشارة » الى مظهر من العالم ، « صورة » احد هذه المظاهر . والصورة اللفظية التي يختارها لشبهها بالصفصاف او الدردار ليست هي بالضرورة الكلمة التي نستعملها نحن لتسمية هذين الموضوعين . ولما كان في الخارج من البداية ، فإنه يعتبر الكلمات فخاً للايقاع بواقع هارب ، بدل ان تكون الكلمات مرشدة له ، ترمي به خارج ذاته ، وسط الاشياء . وباختصار ، إن اللغة كلها هي ، بالنسبة اليه ، مرآة العالم . ومن هنا ، تطرأ تبدلات هامة على نظام الكلمة الداخلي — ان صوتيتها ، وطولها ، واواخرها المذكرة او المؤنثة ، ومظهرها البصري ، تؤلف له وجهاً جسدياً « يمثل » المعنى اكثر مما يعبّر عنه . وعلى العكس

من ذلك ، لما كان المعنى قد اصبح واقعاً ، فإن مظهر الكلمة الفيزيائي ينعكس فيه ، فيبدأ عمله بدوره كصورة للجسد اللفظي . والشاعر لا يقرر ، ما دام المعنى قد فقد ، مثل اشارته ، تفوقه ، وما دامت الكلمات ، كالاشياء ، غير مخلوقة ، اقول إن الشاعر لا يقرر هل تلك الكلمات موجودة لهذه الاشياء ، ام هذه موجودة لتلك . وهكذا تقوم بين الكلمة والشيء المدلول علاقة متبادلة مزدوجة في التشابه السحري والمعنى . ولما كان الشاعر لا « يستخدم » الكلمة ، فإنه لا يختار بين اصطلاحات متنوعة ، وكل اصطلاح منها ، بدلاً من ان يبدو له وظيفة مستقلة ، يمنح نفسه له ككيفية مادية تذوب تحت نظره في الاصطلاحات الأخرى . وهكذا يحقق في كل كلمة ، كنتيجة لموقفه الشعري فقط ، المجازات التي كان بيكاسو يحلم بها عندما كان يتمنى ان يصنع علبة ثقاب تكون كلها خفاشاً دون ان تكف عن ان تكون علبة ثقاب . ان « فلورنسا » هي مدينة وزهرة وامرأة ، انها مدينة — زهرة ، ومدينة — امرأة ، وامرأة — زهرة ، في آن واحد معاً . والموضوع الغريب الذي يتبدى على هذا النحو ، يملك سيولة « النهر » ، ووهج « الذهب » الاشقر الهادىء ، وفي النهاية يستسلم في « حياء » ويطيل الى لانهاية ، عن طريق الاضعاف المتواصل لـ« الألف »[1] الساكنة ، تفتحه المليء بالتحفظ . وينضاف الى هذا مجهود السيرة الذاتية المخاتل . ان فلورنسا ، بالنسبة لي ، هي ايضاً امرأة معينة ، ممثلة اميركية ، كانت تلعب في افلام صامتة في عهد طفولتي ، وقد نسيت عنها كل شيء ، سوى انها كانت طويلة كقفاز حفلة راقصة طويل ، وتعبة قليلاً دوماً ، وطاهرة دوماً ، ومتزوجة وغير مفهومة دوماً ، وسوى انني كنت احبها ، وانها كانت تدعى فلورنسا . ذلك ان الكلمة التي تنزع الناثر من ذاته وترمي به وسط العالم ، تعكس للشاعر ، كمرآة ، صورته الخاصة . وهذا ما يبرر مشروع

---

(١) قد تبدو هذه الجملة غير مفهومة ، وهذا راجع في الحقيقة الى انها غير قابلة للترجمة ، نظراً لأنها تحليل صوتي لكلمة « فلورنسا » كما تكتب في الفرنسية . (هـ. م)

« ليريس »[1] المزدوج ، الذي سعى في « قاموسه » الى ان يعطي عن بعض الكلمات « تعريفاً شعرياً » ، اي ان يكون هذا التعريف بذاته تركيباً للتبادلات المتبادلة بين الجسد الصوتي والروح اللفظية . هذا من جهة ، اما من الجهة الاخرى ، فهو ينطلق ، في مؤلف لم ينشر بعد ، بحثاً عن الزمن الضائع مسترشداً ببعض كلمات محملة بشكل خاص، في نظره ، بالانفعالية .
وعلى هذا فإن الكلمة الشعرية هي عالم صغير . وازمة اللغة التي اندلعت في مستهل هذا القرن هي ازمة شعرية . وقد عبرت عن نفسها ، مهما كانت العوامل الاجتماعية والتاريخية ، بعوارض فقدان الكاتب شخصيته تجاه الكلمات . فهو لم يعد يعرف كيف يستعملها ، ولم يعد يتعرفها الا نصف تعرف حسب تعبير برغسون المشهور ، وصار يتصدى لها بشعور مثمر للغاية . انها لم تعد له ، لم تعد اياه ، لكن في هاتيك المرايا الغريبة كانت تنعكس السماء والارض وحياته الخاصة . وباختصار ، اصبحت هي الاشياء نفسها او بالاحرى قلب الاشياء الاسود . وعندما يجمع الشاعر عدداً من هذه العوالم الصغيرة معاً ، فشأنه في ذلك شأن الرسامين حين يجمعون ألوانهم على القماش . وقد نظن انه يركب جملة ، لكن هذا العمل ليس إلا ظاهرياً : لأنه انما يخلق موضوعاً . ان الكلمات ــ الاشياء تتجمع عن طريق تداعيات سحرية للتطابقات والنشازات ، وهي ، كالألوان والاصوات ، تتجاذب ، وتتدافع ، و « تحترق » ، ويؤلف تداعيها الوحدة الشعرية الحقيقية التي هي الجملة ــ الموضوع . وفي اغلب الاحيان ايضاً ، يكون في ذهن الشاعر هيكل الجملة اولاً ، ثم تليه الكلمات . لكن ليس بين هذا الهيكل وبين ما يدعى عادة بالهيكل اللفظي اي صلة مشتركة . انه لا يتصدر بناء معنى من المعاني ، بل هو بالاحرى يقترب من المشروع الخلاق ، وهذا ما يجعل بيكاسو يرسم في الفراغ مسبقاً ، حتى قبل ان يلمس

---

(١) ميشيل ليريس : كاتب وشاعر فرنسي معاصر . (هـ. م)

فرشاته ، ذلك الشيء الذي سيصبح مشعوذاً او مهرجاً .

الهرب ، الهرب الى هناك ، اني اشعر ان ثمة عصافير سكرى ،

لكن ، أيْ قلبي ، اسمع نشيد البحارة .

إن « لكن » هذه التي تنتصب كعمود من حجر في مستهل الجملة ، لا تربط البيت الثاني بالأول . انها تلونه بظل فارق متحفظ ، بتشامخ يتغلغل فيه بأجمعه . وبالطريقة نفسها ، يبدأ بعض الشعراء بـ « و » . ان حرف العطف هذا ليس بالنسبة الى الفكر اشارة الى عملية ينبغي ان تنجز ، بل هو يمتد عبر المقطع كله ليعطيه صفة « تتمة » مطلقةً . ان للجملة ، بالنسبة الى الشاعر ، وتيرة ، نكهة . انه يتذوق من خلالها النكهات المسخطة ، نكهات الممانعة ، والتحفظ ، والانفصام . يتذوقها من اجلها هي ، وينتقل بها الى المطلق ، ويجعل منها خاصيات واقعية للجملة ، فتصبح هذه الجملة بأجمعها ممانعة ، دون ان تكون ممانعة لأي شيء محدود . وإننا لنجد ههنا من جديد تلك العلاقات ، التي اشرنا اليها منذ قليل ، علاقات التشابك المتبادل بين الكلمة الشعرية ومعناها : فمجموع الكلمات المختارة يعمل كصورة للظل الفارق الاستفهامي او الاستدراكي ، وبالعكس ، فإن الاستفهام هو صورة المجموع اللفظي الذي يحدّه هذا الاستفهام .

كما في هذين البيتين الرائعين :

أيا فصول ! أيا قصـــور !
اي نفس بـــلا قُصور ؟

ما من احد ههنا مسؤول ، وما من احد سائل ، والشاعر غائب . والاستفهام لا يتطلب جواباً ، او بالأحرى انه جواب ذاته . أهو اذن استفهام زائف ؟ لكن من السخف ان نعتقد ان رامبو « اراد ان يقول »

إن لكل الناس نقائصهم . وكما يقول بريتون[1] عن «سان بول رو[2]» : «لو كان اراد ان يقول ذلك ، لقاله» . كذلك فإن رامبو لم «يرد ان يقول» شيئاً آخر . لقد صنع استفهاماً مطلقاً ، لقد منح الكلمة الروحية الجميلة وجوداً استفهامياً . وها هوذا الاستفهام قد صار شيئاً ، كما صار قلق لوتانتوريه سماء صفراء . انه لم يعد معنى ، بل هو جوهر . انه مرئي من الخارج ، ورامبو يدعونا معه الى رؤيته من الخارج ، وغرابته نابعة من اننا نتموضع ، للنظر اليه ، في الجانب الآخر من الشرط الانساني ، من جانب الله .

اذا كان الأمر كذلك ، فسنفهم بسهولة اي سخف في ان نطالب بالتزام شعري . ومما لا شك فيه ان الانفعال والهوى ــ وكذلك الغضب والسخط الاجتماعي والكراهية السياسية ــ هما مصدر كل قصيدة . لكنهما لا «يعبران» عن نفسيهما فيها ، كما في المقالة الهجائية او في الاعتراف . فكلما عرض الناثر عواطف ما اوضحها . اما الشاعر فهو على النقيض من ذلك . انه يكف عن تعرف اهوائه اذا ما صبها في قصيدة ، فتأخذها الكلمات ، ، تتغلغل فيها ، وتمسخها ، ولا تعود تدل عليها ، حتى في نظره . لقد تشيأ الانفعال ، وصارت له الآن لاشفافية الاشياء . لقد اختلط بالخاصيات الملتبسة للالفاظ التي حُبس فيها . وهناك ، على الاخص ، دوماً في كل جملة ، في كل بيت ، كما في تلك السماء الصفراء فوق الجلجلة ، شيء اكثر بكثير من مجرد قلق بسيط . ان الكلمة ، والجملة ــ الشيء ، اللتين لا ينضب لهما معين كالاشياء ، تطفحان من كل جانب بالعاطفة التي اوجدتهما . فكيف نأمل بإثارة سخط القارىء او حماسته السياسية ، في الوقت نفسه الذي نسحبه فيه من الشرط الانساني وندعوه الى النظر ، بعيني الله ، الى

---

(١) اندريه بريتون : كاتب وشاعر فرنسي ولد عام ١٨٩٦ ، وهو أحـد مؤسـي المدرسة السريالية .(هـ م)

(٢) شاعر فرنسي معاصر اغتيل أثناء الاحتلال النازي . (هـ.م)

اللغة من القفا ؟ قد تقولون لي : « انت تنسى شعراء المقاومة . انت تنسى بيير ايمانوئيل » . حذار ! كلا ، فقد كنت سأذكرهم تواً تأييداً لكلامي ٤ .

لكن اذا كان محرماً على الشاعر الالتزام ، فهل هذا سبب لنعفي الناثر منه ؟ اي شيء مشترك بينهما ؟ الناثر يكتب ، هذا صحيح ، والشاعر يكتب ايضاً ، لكن ليس بين هذين العملين الكتابيين شيء مشترك سوى حركة اليد التي تخط الحروف . أما عالماهما ، فيما دون ذلك ، فيبقيان بمعزل عن بعضهما البعض ، وما يصلح للأول لا يصلح للثاني . ان النثر نفعي بماهيته ، وانا استطيع بسهولة ان اعرّف الناثر بأنه انسان يستخدم الكلمات . كان السيد جوردان [١] يقول النثر ليطلب خفّيه ، ويقوله هتلر ليعلن الحرب على بولونيا . ان الكاتب « متكلم » : فهو يسمي ، يشير ، يأمر ، يرفض ، يستفهم ، يتضرع ، يهين ، يقنّع ويلمّح . واذا ما فعل ذلك في الفراغ ، فإنه لا يصبح لهذا السبب شاعراً بل مجرد ناثر يتكلم كي لا يقول شيئاً . لقد اطلنا في رؤية اللغة من القفا ، وآن أن ننظر اليها من وجهها ٥ .

ان فن النثر يُمارس في الكلام ، ومادته لها معنى بشكل طبيعي ، اي ان الكلمات ليست اولاً موضوعات ، بل تسميات لموضوعات . وليس المهم اولاً ان تكون او لا تكون مرضية في ذاتها ، بل ان تكون دالة على شيء معين من العالم او على مفهوم معين . وغالباً ما نجد انفسنا مالكين فكرة معينة وصلت الى علمنا بواسطة الكلمات ، دون ان نتذكر كلمة واحدة من الكلمات التي نقلتها لنا . ان النثر أولاً هو موقف فكري ، والنثر يكون ، كما يقول فاليري ، عندما يخترق نظرنا الكلمة ، كما تخترق الشمس الزجاج . فالمرء يمسك بأي اداة كانت ، حين يكون في خطر أو في ازمة . وما إن يزول هذا الخطر حتى لا يعود المرء يذكر أكانت مطرقة

---

(١) بطل مسرحية موليير « البورجوازي النبيل » الذي لم يكن يعرف انه يقول النثر عندما يتكلم . (هـ. م)

ام عصا غليظة . وبالاصل ، انه لم يعرف ذلك قط . إذ كان كل ما يلزمه هو استطالة لجسده ، وسيلة ليمد يده حتّى أعلى غصن . لقد كانت اصبعاً سادساً ، ساقاً ثالثة ، وباختصار كانت مجرد وظيفة محضة تمثلناها . وكذلك اللغة : انها درعنا الواقية ، وهوائياتنا اللاقطة ، انها تحمينا من الآخرين وتطلعنا عليهم ، انها استطالة لحواسنا . اننا في اللغة كما نحن في جسدنا . اننا « نحس » بها تلقائياً ونحن نتجاوزها الى غايات اخرى ، كما نحس بأيدينا وأرجلنا . اننا ندركها ، عندما يستعملها الآخرون ، كما ندرك اطرافهم . وهناك الكلمة المعاشة ، والكلمة المصادفة . لكنها تكون موجودة ، في كلتا الحالتين ، اثناء مباشرة مشروع من المشاريع ، سواء أمنّي على الآخرين ، ام من الآخر علي . ان الكلمة هي لحظة معينة خاصة من العمل ، ولا تُفهم خارجاً عنه . لقد اضاع بعض الفاقدين للنطق القدرة على التصرف ، على فهم المواقف ، على ان تكون لهم علاقات طبيعية مع الجنس الآخر . وفي قلب هذا الاختلال النطقي يبدو انهيار اللغة وكأنه مجرد انهيار لبنية من البنى ، هي اكثرها دقة وظهوراً . واذا لم يكن النثر الا اداة ذات امتياز لمشروع معين ، واذا كان تأمل الكلمات بطريقة متجردة هو من مهمة الشاعر فقط ، يحق لنا في مثل هذه الحال ان نسأل الناثر اولاً : لأي غاية تكتب ؟ في اي مشروع منطلق انت ، ولماذا يقتضي اللجوء الى الكتابة ؟ ولا يمكن ان تكون غاية هذا المشروع ، في اي حال من الاحوال ، التأمل المحض . ذلك ان الحدس صمت وغاية اللغة الايصال . ومما لا شك فيه ان المؤلف يستطيع ان « يثبت » نتائج الحدس ، لكن ستكفي ، في مثل هذه الحال ، بعض كلمات ملقاة بسرعة على الورق ، لأنه يستطيع دوماً ان يتعرف نفسه فيها تعرفاً كافياً . اما اذا كانت الجمل مُجمّعة في جمل ، مع الاعتناء بالوضوح ، فلا بد من ان يتدخل قرار اجنبي عن الحدس ، عن اللغة بالذات ، قرار تسليم الآخرين النتائج المحصلة . وانما عن هذا القرار يجب ان نسأل دوماً ، في كل حالة . والمنطق السليم ، الذي يتناساه جهابذتنا

بسهولة كبيرة ، لا يكف عن ترديد ذلك . ألم نتعود على ان نطرح على كل الشبان الذين ينوون الكتابة سؤالاً اساسياً : « هل لديكم شيء تقولونه ؟ » . وهذا يعني شيئاً يستحق مشقة ايصاله الى الآخرين . لكن كيف نفهم ما « يستحق المشقة » اذا لم نلجأ الى نظام للقيم متعالٍ ؟

بالاصل ، ان خطأ الاسلوبيين الخُلّص الكبير ، هو اعتقادهم ، عند النظر الى بنية المشروع الثانوية التي هي « اللحظة اللفظية » ، بأن الكلمة نسيم يجري بخفة على سطح الاشياء ، ويمسها مساً خفيفاً دون ان يحرفها ، وبأن المتكلم « شاهد محض » يلخص في كلمةٍ تأمله غير المؤذي . ان الكلام عمل . ان كل شيء نسميه لا يعود هو ذاته تماماً ، اذ هو فقد براءته . واذا ما سميتم سلوك فرد ، فأنتم تكشفونه له ، فيرى نفسه . ولما كنتم تسمونه في الوقت ذاته لجميع الآخرين ، فهو يعلم انه « مرئي » في اللحظة ذاتها التي « يرى » فيها نفسه . ان بادرته الخفية ، التي ينساها وهو يقوم بها ، تأخذ بالوجود بشكل مفرط ، تأخذ بالوجود للجميع ، وتندمج في الروح الموضوعية ، وتأخذ ابعاداً جديدة ، وتتم استعادتها . فكيف تريدون بعد هذا ان يتصرف بالطريقة ذاتها ؟ فهو إما أن يثابر على سلوكه عناداً وعن دراية ، وإما ان يتخلى عنه . وهكذا ، فإنني اكشف الموقف ، وانا اتكلم ، بمجرد تطلعي الى تغييره . انني اكشفه لنفسي وللآخرين لتغييره ، انني اصيبه في الصميم ، واخترقه ، واثبته تحت الانظار . والآن انني اتحكم به ، وكلما قلت كلمة ، خضت في العالم اكثر قليلاً ما دمت اتجاوزه نحو المستقبل . اذن فالناثر هو انسان اختار طريقة معينة في العمل الثانوي يمكننا ان نسميه العمل بالكشف . فمن المشروع اذن ان نطرح عليه السؤال الثاني هذا : اي مظهر من العالم تريد ان تكشفه ، واي تغيير تريد ان تحدثه في العالم عن طريق هذا الكشف ؟ ان الكاتب « الملتزم » يعرف ان الكلمة فعل . انه يعلم ان الكشف تغيير ، واننا لا نستطيع ان نكشف الا اذا اردنا التغيير . لقد تخلى عن الحلم المستحيل بأن يقدم تصويراً متجرداً للمجتمع

والشرط الانساني . ان الانسان هو الكائن ، هو الذي لا يستطيع اي كائن ان يحتفظ تجاهه بالتجرد ، حتى الله . لأن الله ، لو وجد ، لكان ، كما تبين ذلك بعض المتصوفة ، في « موقف » بالنسبة الى الانسان . وهو ايضاً الكائن الذي لا يستطيع ان يرى موقفاً دون ان يغيره ، لأن نظرته تجمّد ، تهدم ، او تنحت ، او تغير الموضوع في ذاته كما تفعل الابدية . ان الانسان والعالم انما يتكشفان « على حقيقتهما » بالحب ، والحقد ، والغضب ، والخوف ، والفرح ، والسخط ، والاعجاب ، والأمل ، واليأس . وقد يكون الكاتب الملتزم ، بلا شك ، غير مجيد ، وقد يكون واعياً لذلك ، لكن لما كان المرء لا يستطيع ان يكتب الا بقصد النجاح التام ، فإن التواضع الذي ينظر به الى عمله ، ينبغي ألاّ يثنيه عن بنائه كما لو سيكون له اعظم الصدى . ينبغي الا يقول في نفسه ابداً : « ما يعنيني ، ما دمت لن اكسب ثلاثة آلاف قارىء إلا بشق النفس ؟ » . بل ينبغي ان يقول : « ماذا يحدث اذا قرأ جميع الناس ما اكتب ؟ » . انه يتذكر كلمة « موسكا » امام العربة التي تقل « فابريس » و « سانسيفيرينا [١] » : « اذا ما انبجست كلمة الحب بينهما ، فإنني هالك » . انه يعلم أنه الانسان الذي يسمي ما لم يُسمَّ حتى الآن أو ما لا يجرؤ على ان يقول اسمه ، انه يعلم انه « يفجّر » كلمة الحب وكلمة الحقد ومعهما الحب والحقد بين اناس لم يقرروا بعد حقيقة عواطفهم . انه يعلم ان الكلمات كما يقول « بريس باران [٢] » : « غدّارات محشوة » . فإذا ما تكلم ، اطلق . انه يستطيع ان يصمت ، لكنه ما دام قد اختار ان يطلق ، فعليه ان يتصرف كرجل ، مسدداً الى الأهداف ، وليس كطفل ، بلا تبصر ، وهو مغمض العينين ، لذته الوحيدة ان يسمع دوي الطلقات . وسوف نحاول فيما بعد ان نحدد ما يمكن ان يكونه هدف الادب . لكننا نستطيع ، من الآن ، ان ننتهي الى القول بأن

---

(١) موسكا ، فابريس ، سانسيفيرينا : أبطال رواية ستندال « دير بارم » . (هـ. م)
(٢) كاتب فرنسي معاصر له عدة دراسات في اللغة باعتبارها أداة تعبير . (هـ. م)

الكاتب قد اختار ان يكشف العالم وبخاصة الانسان ، للناس الآخرين حتى يستطيع هؤلاء ان يأخذوا مسؤوليتهم كاملة تجاه الموضوع الذي عُرّي على هذا النحو امامهم . اننا لا نفترض ان ثمة انساناً جاهلاً بالشريعة ، لأن هناك قانوناً ولأن الشريعة شيء مكتوب ، وبعد ذلك انتم احرار في ان تنكثوا بها ، لكنكم تعرفون الاخطار التي تجازفون بها . وكذلك فإن وظيفة الكاتب هي ان يعمل بحيث لا يستطيع احد ان يجهل العالم ، ولا يستطيع احد ان يقول إنه بريء منه . ولما كان قد خاض في عالم اللغة ، فإنه لم يعد يستطيع ان يتذرع بأنه لا يعرف كيف يتكلم : فأنتم اذا ما دخلتم الى عالم المعاني ، لم يعد بمقدوركم ان تفعلوا شيئاً للخروج منه . واذا ما تركتم الكلمات تنتظم بحرية ، فهي ستؤلف جملاً ، وكل جملة تحتوي على اللغة بأجمعها وتُرجع الى العالم كله . ان الصمت بالذات يتحدد بالنسبة الى الكلمات ، تماماً كما ان الوقفة ، في الموسيقى ، تتلقى معناها من مجموع العلامات الموسيقية التي تحيط بها . إن هذا الصمت هو لحظة من لحظات اللغة ، فالسكوت لا يعني انك أخرس ، بل يعني انك ترفض التكلم ، اي انك تتكلم بالتالي . وعلى هذا ، اذا اختار الكاتب ان يصمت حول مظهر من مظاهر العالم ، او حسب تعبير يحسن التعبير عما يريد ان يقوله : اذا مر به مرور الكرام ، فمن حقنا ان نطرح عليه سؤالاً ثالثاً : لماذا تحدثت عن هذا بدلاً من ذاك ؟ وما دمت تتكلم كي تغيّر ، فلماذا تريد ان تغير هذا بدلاً من ذاك ؟

هذا كله لا يمنع ان تكون هناك طريقة الكتابة . إن المرء لا يصبح كاتباً لاختياره ان يقول اشياء معينة ، بل لأنه اختار ان يقولها بأسلوب معين . ويقيناً ، إن الاسلوب يعطي النثر قيمته . لكن ينبغي ان يمر غير مرئي . وما دامت الكلمات شفافة ، والعين تخترقها ، فمن العبث ان نضع بينها ألواح زجاج غير مصقول . فليس الجمال هنا إلا قوة هادئة غير محسوسة . انه اول ما يبرز في اللوحة ، لكنه في الكتاب خفي ، يؤثر عن طريق الاقناع كما يؤثر سحر صوت او سحر وجه من الوجوه ، انه لا يقسر قسراً ،

بل يحني حنياً دون ان نشعر به ، فنعتقد اننا نخضع للحجج في حين اننا نؤخذ بسحر لا ندركه . ليست طقوس الايمان هي الايمان ، لكنها تهيء له . كذلك فإن تناسق الكلمات ، وجمالها ، وتوازن الجمل « تهيء » عواطف القارىء دون ان يتنبّه اليها ، وتنظمها كالقداس ، كالموسيقى ، كرقصة من الرقصات . فإذا اعتبرها وحدها ، لذاتها ، اضاع المعنى ، ولم يبق منها إلا تأرجحات مملة . إن اللذة الجمالية في النثر لا تكون خالصة إلا اذا جاءت اضافية . اننا لنحمرّ خجلاً إذ نذكّر بهذه الافكار اللامتناهية البساطة ، لكن يبدو اننا نسيناها اليوم . ولولا ذلك ، هل كان ثمة من يأتي ليقول لنا اننا ننوي اغتيال الادب ، او بشكل ابسط ، إن الالتزام يضر بفن الكتابة ؟ وهل كان نقادنا يفكرون ، لو لم تكن العدوى التي تسربت الى بعض النثر من الشعر قد شوشت افكارهم ، بالتهجم علينا بصدد الشكل في حين اننا لم نتكلم قط إلا عن المضمون ؟ ليس ثمة ما يقال مسبقاً عن الشكل ، ونحن لم نقل شيئاً البتة ، فكل يبتكر شكله الخاص ، ومن ثمّ نحكم عليه . صحيح ان المواضيع تقترح الاسلوب ، لكنها لا تأمر به . وليس ثمة مواضيع تصطف « قبلياً » خارج الفن الأدبي . واي شيء اشد التزاماً واكثر مللاً من التفكير بمهاجمة « مجتمع يسوع » ؟ هذا ما فعله باسكال في « الريفيات »[1] . وبكلمة واحدة انما القضية هي معرفة ما نريد الكتابة عنه : عن الفراشات او عن وضع اليهود . وعندما نعرف ذلك ، يبقى علينا ان نقرر كيف سنكتبه . وغالباً ما يكون هذان الاختياران اختياراً واحداً ، لكن الثاني ، عند الكتّاب المجيدين ، لا يسبق الاول ابداً . انا اعلم ان جيرودو[2] كان يقول : « القضية الوحيدة هي ان يجد الكاتب اسلوبه ، ثم تأتي الفكرة » .

---

(١) (الريفيات) : ١٨ رسالة كتبها باسكال بين ١٦٥٦ – ١٦٥٧ ، دافع فيها عن دير « بول رويال » وعن الجانسنيين ضد اليسوعيين . (ه. م)

(٢) جان جيرودو : كاتب فرنسي (١٨٨٢ – ١٩٤٤) ، مشهور بمسرحياته الدراماتيكية وله ايضاً عدد من الروايات . (ه. م)

لكنه كان على خطأ : فالفكرة لم تأتِ . اننا اذا ما اعتبرنا المواضيع مشكلات مفتوحة دوماً ، نداءات ، انتظارات ، فهمنا ان الفن لا يخسر شيئاً بالالتزام . وبالعكس ، فكما ان الفيزياء تطرح على الرياضيين مشكلات جديدة ترغمهم على ابتكار رمز جديد ، كذلك فإن المقتضيات المتجددة دوماً لما هو اجتماعي او للميتافيزيقيا ، تلزم الفنان بأن يجد لغة جديدة وتكنيكاً جديداً . واذا كنا قد كففنا عن الكتابة كما كانوا يكتبون في القرن السابع عشر ، فهذا لأن لغة راسين [1] وسانت ـ ايفرومون [2] غير مؤهلة للحديث عن القاطرات او عن البروليتاريا . ولعل الاسلوبيين سيمنعوننا بعد هذا من الكتابة عن القاطرات . لكن الفن لم يكن قط الى جانب الاسلوبيين .

اذا كان هذا هو مبدأ الالتزام ، فبِمَ تمكن معارضته ؟ وعلى الاخص ، بمَ عارضوه ؟ لقد بدا لي ان خصومي غير متحمسين كبير الحماسة للعمل ، وان مقالاتهم لا تحتوي على شيء سوى تنهدة استنكار طويلة تجر نفسها على عمودين او ثلاثة من اعمدة الصحف . كنت اود لو اعرف « باسم ماذا » ، باسم اي تصور عن الادب يدينونني ، لكنهم لم يقولوا ذلك ، بل انهم ، انفسهم ، لا يعرفونه . لقد كان اكثر شيء منطقي فعلوه هو دعم دعواهم بنظرية الفن للفن القديمة . لكن ما من احد منهم يستطيع ان يقبل بها ، لأنها تحرج ايضاً . انهم يعلمون ان الفن المحض والفن الفارغ شيء واحد ، وان المحضية الجمالية لم تكن إلا مناورة دفاعية ذكية لبورجوازيي القرن الماضي ، اولئك الذين كانوا يفضلون ان يُفضحوا كعاميين لا يفقهون في الادب شيئاً على ان يُفضحوا كمستغِلين . اذن لا بد للكاتب ، باعترافهم هم ، ان يتكلم عن شيء ما . لكن عمَّ ؟ اظن ان حرجهم كان سيكون

---

(١) جان راسين : شاعر تراجيدي فرنسي (١٦٣٩ - ١٦٩٩) ، له عدد من المسرحيات الشعرية المشهورة . (هـ. م)

(٢) شارل دي سانت – ايفرومون : كاتب فرنسي (١٦١٥ – ١٧٠٣) ، مؤلف كوميديا « الاكاديميين » ، وله مقالات في الأدب والتاريخ . (هـ. م)

كبيراً للغاية لو لم يجد « فرنانديز »[1] لهم ، بعد الحرب الاولى ، فكرة الرسالة . انهم يقولون إن على كاتب اليوم ألا يهتم ، بأي حال من الاحوال ، بالقضايا الزمنية ، كما عليه ألا يصفّ الكلمات بدون معنى ، وألا يسعى فقط الى جمال الجمل والصور ، بل وظيفته ان يسلم قراءه رسالات . فما الرسالة اذن ؟

يجب ان نتذكر ان معظم النقاد أناس لم يتح لهم حظ كبير ، وأنهم ، في اللحظة التي كادوا ييأسون فيها ، وجدوا مكاناً صغيراً هادئاً كحراس مقبرة . والله أعلم إن كانت المقابر هادئة ، لكن ليس من شيء يثير الضحك كالمكتبات . إن الاموات ههنا ، انهم لم يفعلوا شيئاً سوى الكتابة ، ولقد اغتسلوا منذ زمن بعيد من خطيئة العيش ، وبالاصل نحن لا نعرف حياتهم إلا عن طريق الكتب التي كتبها عنهم اموات آخرون . لقد مات رامبو . مات باترن بريشون[2] ، وايزابيل رامبو[3] . واختفى المزعجون . ولم يبقَ إلا توابيت صغيرة تُصفّ على رفوف ، على طول الجدران ، مثل آنية رماد الموتى في المقابر الرومانية . ان الناقد يعيش حياة نكدة ، فزوجته لا تقدره كما ينبغي ، ونهايات الشهور صعبة . لكنه يستطيع دوماً ان يدخل الى مكتبته ، ويتناول كتاباً من فوق رف ، ويفتحه ، وتنبعث منه رائحة قبو خفيفة ، وتبدأ عملية غريبة ، قرر ان يسميها القراءة . انها ، من جهة ما ، استملاك ، فهو يعير الموتى جسده كي يستطيعوا الحياة ثانية . وهي ، من جهة ثانية ، احتكاك مع الماوراء . وبالفعل ، ليس الكتاب موضوعاً قط ، وهو ليس فعلاً ايضاً ، بل انه ليس فكرة . فهو ، وقد كتبه ميت عن اشياء ميتة ، لم يعد له اي مكان على هذه الارض ، ولا يحدثنا عن شيء

---

(١) رامون فرنانديز : كاتب وناقد فرنسي معاصر . يتهمه سارتر في مقاله عن « تأميم الأدب » بالتعاون مع النازيين أثناء احتلالهم لفرنسا . (هـ. م)

(٢) ناشر ديوان آرثر رامبو . (هـ. م)

(٣) ايزابيل رامبو : أخت آرثر رامبو . (هـ. م)

يمكن ان يهمنا مباشرة . انه، اذا ما تُرك لنفسه ، تجمّع على ذاته وانهار ، ولا تبقى منه إلا بقع حبر على ورق متعفن . وعندما يعيد الناقد إنعاش هذه البقع ، عندما يجعل منها حروفاً وكلمات ، فإنها تحدثه عن اهواء لا يشعر بها ، وعن غضب لا موضوع له ، وعن مخاوف وآمال متوفاة . انه عالم متفسخ بكامله يحيط به ، انتقلت فيه العواطف الانسانية ، وقد اصبحت عاجزة عن ان تلمس اي قلب ، الى مرتبة العواطف النموذجية ، وباختصار تحولت الى « قيم » . وهكذا يقنع نفسه بأنه تآلف مع عالم تصوري يماثل حقيقة آلامه اليومية واسباب كينونتها . فهو يظن ان الطبيعة تقلد الفن ، كما ان العالم الحسي ، عند افلاطون ، يقلد عالم المُثُل ، وتصبح حياته ، طوال الوقت الذي يقرأ فيه ، مجرد صورة ظاهرية . انها لصورةٌ ظاهرية امرأتُه الشكسة ، انه لصورة ظاهرية ابنه الاحدب : وسوف يفوزان بالخلاص الابدي لأن كسينوفون [1] قد رسم صورة كسانثيب [2] ، ولأن شكسبير قد رسم صورة ريشارد الثالث . والعيد عنده انما يكون حين يمنحه الكتّاب المعاصرون نعمة موتهم ، فكتبهم الفجة ، والحية واللجوج اكثر مما ينبغي ، تنتقل آنذاك الى الشاطىء الآخر ، ويتضاءل تأثيرها شيئاً فشيئاً ، وتزداد جمالاً اكثر فأكثر . وبعد اقامة قصيرة في المطهر ، تذهب لتعمر السماء التصورية بقيم جديدة . وما « برجوت » [3] و « سوان [3] » و « سيجفريد » [4] و « بيللا » [5] و « السيد تيست » [6] إلا مكتسبات جديدة

---

(١) كسينوفون : مؤرخ وفيلسوف يوناني أثيني (٤٢٧ – ٣٥٥ ق. م) . من تلاميذ سقراط . (هـ. م)

(٢) كسانثيب : زوجة سقراط . كانت مشهورة بشكاستها ، لكنها بكت موته . (هـ. م)

(٣) من أبطال رواية بروست « البحث عن الزمن الضائع » . (هـ. م)

(٤) بطل رواية جان جيرودو « سيجفريد والليموزان » . (هـ. م)

(٥) اسم رواية لجان جيرودو واسم بطلتها . (هـ. م)

(٦) بطل كتاب لبول فاليري معروف بهذا الاسم . (هـ. م)

قريبة العهد . وهم الآن بانتظار « ناثاناثيل [1] » و « مينالك [2] » . اما الكتاب الذين يتشبثون بالحياة ، فإن الشيء الوحيد المطلوب منهم هو ألا يثيروا قلقلة كبيرة ، وان يبذلوا جهودهم ليشبهوا منذ الآن الاموات الذين سيكونونهم . وقد عرف فاليري كيف يتدبر أمره ، وهو الذي ينشر ، منذ خمسة وعشرين عاماً ، كتباً تظهر بعد وفاته [3] . ولهذا السبب أُعلن قديساً اثناء حياته ، شأن بعض القديسين الاستثنائيين تماماً . لكن مالرو [4] يصدم . إن نقادنا تطهريون ، فهم لا يريدون ان تكون لهم اي علاقة بالعالم الواقعي سوى ان يأكلوا فيه ويشربوا . ولما كان لا مفر من العيش بصحبة امثالنا ، فقد اختاروا صحبة الموتى . انهم لا يتحمسون إلا للقضايا المرفوعة على الرف ، للخصومات المنتهية ، للقصص المعروفة خاتمتها . انهم لا يراهنون البتة على نتيجة غير مؤكدة ، ولما كان التاريخ قد قرر بدلاً منهم ، ولما كانت المواضيع التي أرهبت او اسخطت الكتاب الذين يقرأونهم قد اختفت ، ولما كان بطلان المنازعات الدامية يبدو جلياً بعد قرنين من الزمن ، فإنهم يرتضون بذبذبة المراحل ، ويجري كل شيء بالنسبة اليهم وكأن الأدب بأجمعه ليس الا تكرراً واسعاً ، وكأن كل ناثر جديد قد اخترع طريقة جديدة ليتكلم كي لا يقول شيئاً . ان يتكلم عن المُثُل وعن « الطبيعة الانسانية » ، وان يتكلم كي لا يقول شيئاً : إن كل مفاهيم نقادنا تتأرجح بين هاتين الفكرتين . وبالطبع ، إن كلتيهما خاطئتان ، فالكتّاب الكبار انما كانوا يريدون ان يهدموا ، ويبنوا ، ويبرهنوا . لكننا لم نعد نذكر

(١) بطل « الأغذية الأرضية » لأندريه جيد . (هـ م)

(٢) الشخصية الثانية في « الأغذية الأرضية » وإحدى شخصيات رواية « اللاخلاقي » لأندريه جيد ايضاً . (هـ م)

(٣) الموت الذي يتحدث عنه سارتر هنا مجازي ، لأن فاليري توفي عام ١٩٤٥ ، وسارتر كتب هذه الدراسة عام ١٩٤٧ . (هـ م)

(٤) اندريه مالرو : من اكبر كتاب فرنسا المعاصرين ، ولد عام ١٩٠١ ، أشهر رواياته « الطريق الملكي » و « الغزاة » و « الشرط الإنساني » و « الأمل » و « أشجار جوز اتلانبورغ »

الادلة التي قدموها لأننا بتنا لا نهتم مطلقاً بما ارادوا اثباته . فالمظالم التي فضحوها لم تعد من عصرنا ، وثمة مظالم غيرها تثير سخطنا ، ما كانوا ليشكّوا فيها مطلقاً . ولقد كذب التاريخ بعض تنبوءاتهم ، والتنبوءات التي تحققت اصبحت حقيقية منذ زمن بعيد مغرق القدم بحيث اننا نسينا انها كانت في البدء نتاج عبقريتهم . كما ان بعض افكارهم قد ماتت تماماً ، في حين ان بعضها الآخر قد اخذه الجنس البشري على عاتقه ثانية ، ونحن نعتبره اليوم افكاراً شائعة مشتركة . وهذا يعني بالتالي ان افضل حجج اولئك المؤلفين قد فقدت فعاليتها ، وبتنا لا نعجب إلا بنظامها وقوتها ، كما أن إحكامها الوثيق لم يعد في نظرنا إلا زينة وهندسة في العرض انيقة ، ولم يعد هناك اي مجال لتطبيقها العملي ، شأنها في ذلك شأن تلك الهندسات الاخرى ، مثل تسلسلات باخ [1] وزخارف الحمراء .

واذا كانت الهندسة ، في هذه الهندسات المهووسة ، لم تعد تقنع ، فإن الهوس فيها ما يزال يقنع ، او بالاحرى تصوير الهوس . لقد تبخرت الأفكار عبر القرون ، لكنها ظلت معاندات شخصية لإنسان كان من لحم ودم ، فنحن نلمح وراء اسباب العقل التي تذبل ، اسباب القلب ، والفضائل ، والرذائل ، وتلك المشقة الكبيرة التي هي حياة البشر . ان ساد [2] يبذل جهده لكسبنا الى جانبه ، وهو لا يكاد يصدمنا : انه لم يعد إلا روحاً ينخرها شر جميل ، ليس إلا محارة لؤلؤية . ان « الرسالة عن التمثيليات [3] » لم تعد تقنع احداً بعدم الذهاب الى المسرح ، لكننا نعجب من كون روسو قد ابغض الفن الدراماتيكي . ولو كنا بارعين في التحليل النفسي لكانت غبطتنا

---

(١) جان سباستيان باخ ، موسيقي ألماني (١٦٨٥ – ١٧٥٠) . (هـ. م)

(٢) المركيز دي ساد : كاتب فرنسي (١٧٤٠ – ١٨١٤) . مشهور برواياته الجريئة جداً ، ومن اسمه اشتقت السادية ، لأن أبطاله يجدون دوماً اللذة الجنسية في تعذيب الآخرين .

(٣) كتاب ألفه روسو ، أراد ان يظهر فيه ان المسرح مضر لأنه مدرسة للفساد . وقد هاجم فيه بعنف موليير وراسين . (هـ. م)

رائعة ، إذ كنا سنفسر « العقد الاجتماعي » بعقدة اوديب ، و « روح الشرائع » بعقدة النقص ، اي كنا سنتمتع الى اقصى حد بالتفوق المعترف به للكلاب الحية على الأسود الميتة . وعلى هذا ، فعندما يصور كتاب من الكتب افكاراً أخاذة لا تقدم ظاهر الاسباب إلا لتذوب تحت النظر وتتحول الى ضربات قلب ، وعندما يكون التعليم الذي يمكن استخلاصه منه مختلفاً اختلافاً جذرياً عن التعليم الذي اراد مؤلفه ان يعطيه ، عندئذ يسمون ذلك الكتاب رسالة . لقد بعث الينا برسالات كل من روسو ، أبي الثورة الفرنسية ، وغوبينوا[1] ، ابي العرقية . والناقد ينظر اليهما بعاطفة متماثلة . ولو كانا على قيد الحياة ، لكان عليه ان يختار احدهما ضد الآخر ، فيحب ذاك ، ويكره هذا . لكن ما يقرب احدهما من الآخر قبل كل شيء ، هو انهما ارتكبا كلاهما الخطأ نفسه ، خطأ عميقاً ولذيذاً : لقد ماتا .

هكذا يجب ان نوصي الكتاب المعاصرين بتسليم رسالات ، اي ان يقصروا كتاباتهم بإرادتهم على التعبير غير الارادي عن ارواحهم . اقول غير ارادي لأن الاموات ، من مونتيني[2] الى رامبو ، قد صوروا أنفسهم بكليتها ، لكن دون ان يقصدوا ذلك ، وبشكل اضافي . وهذه الزيادة التي قدموها لنا دون ان يتقصدوها ، ينبغي ان تكون الهدف الاول المعترف به للكتّاب الاحياء . وليس مطلوباً منهم ان يقدموا لنا اعترافات دون تكلف لها ، ولا ان يستسلموا لغنائية الرومانتيكيين العارية اكثر مما ينبغي ، لكن ما دمنا نجد لذة في إحباط حيل شاتوبريان او روسو ، وفي مفاجأتهم فيما هو خاص في اللحظة التي يلعبون فيها دور الانسان العام ، وفي استقصاء

---

(١) كومت دي غوبينو : كاتب فرنسي (١٨١٦ – ١٨٨٢) . كان من أول دعاة العرقية في كتابه « مقالة في لاتساوي الأجناس البشرية » .

(٢) ميشيل واكيم دي مونتيني : كاتب فرنسي أخلاقي (١٥٣٣ – ١٥٩٢) . مؤلف كتاب « المقالات » الذي صور فيه نفسه ، وكشف في الوقت ذاته عن عجز الإنسان عن بلوغ العدالة والحقيقة ، وأكد نسبية الأشياء الإنسانية .

الدوافع الخاصة لتأكيداتهم الأكثر شمولية ، اقول ما دمنا نجد في هذا كله لذة ، لذلك فالمطلوب من القادمين الجدد ان يؤمنوا لنا هذه اللذة عن قصد . انهم يستطيعون اذن ان يفكروا ، وان يؤكدوا ، وان ينفوا ، وان ينقضوا ، وأن يثبتوا ، لكن ينبغي الا تكون القضية التي يدافعون عنها إلا الهدف الظاهري لكلامهم : أما الهدف العميق فهو أن يسلموا ذواتهم دون ان يبدو عليهم تعمد ذلك . وأما استدلالاتهم العقلية ، فعليهم ان يجردوها اولاً من سلاحها ، تماماً كما فعل الزمن بالنسبة الى استدلالات الكلاسيكيين ، وان يوجهوها الى مواضيع لا تهم احداً او الى حقائق عامة جداً بحيث يكون القراء مقتنعين بها مقدماً . وأما افكارهم فعليهم ان يغلفوها بظاهر العمق ، لكن بشرط ان تظل فارغة ، وان يصيغوها بطريقة معينة بحيث تفسر نفسها بوضوح بأسباب ترجع الى طفولة تعيسة ، او حقد طبقي ، او حب سفاح . عليهم ألا يرتؤوا التفكير من اجل قضية جدية ، لأن الفكر يخفي الانسان في حين ان الانسان وحده هو الذي يهمنا . فالنحيب ، اذا كان عارياً ، ليس بجميل ، لأنه يجرح . والمحاكمة العقلية الجيدة تجرح ايضاً ، كما تبين ستندال ذلك جيداً . اما المحاكمة العقلية التي تلبس النحيب وجهاً مستعاراً ، فذاك ما نبحث عنه . ان المحاكمة العقلية تجرد الدموع من الفحش الذي فيها ، والدموع بكشفها عن مصدرها الانفعالي ، تجرد المحاكمة العقلية من التهجم الذي فيها ، وعلى هذا فإننا لن نتأثر اكثر مما ينبغي ، كما اننا لن نقتنع ، وسنستطيع ان نستسلم ، في أمان ، الى تلك اللذه المعتدلة التي يبعثها فينا تأمل الاعمال الفنية ، كما يعرف ذلك الجميع .
هذا هو اذن الادب « الحقيقي » ، الادب « المحض » : ذاتية تسلم نفسها تحت اعراض ما هو موضوعي ، كلام منظم بدقة كبيرة حتى انه ليوازي الصمت ، فكر ينقض نفسه بنفسه ، عقل إن هو إلا قناع الجنون ، كائن ابدي يُلمّح بأنه ليس إلا لحظة من التاريخ ، لحظة تاريخية ترجع على حين غرة ، عن طريق الخفايا التي تكشفها ، الى الانسان الابدي ، تعليم سرمدي ،

لكنه يتم على الرغم من الارادات الصريحة للذين يعلّمون . ومجمل القول إن الرسالة هي روح تحولت الى موضوع . روح ! لكن ماذا نصنع بروح ؟ اننا نتأملها عن مسافة محترمة . ان الانسان لم يتعود على إظهار روحه في المجتمع دون دافع آمر . لكن من المسموح لبعض الاشخاص ، بعد الاتفاق وتحت تحفظات معينة ، ان يضعوا روحهم بمتناول الناس ، ويستطيع الراشدون كلهم ان يحصلوا عليها . ويعتبر كثير من الاشخاص ، اليوم ، اعمال الفكر أرواحاً صغيرة هائمة يمكن الحصول عليها بسعر معتدل ، فهناك روح الشيخ الطيب مونتيني وروح العزيز لافونتين ، وروح جان جاك ، وروح جان بول ، وروح اللذيذ جيرار . انهم يطلقون اسم الفن الادبي على مجموع المعالجات التي تجعل هذه الارواح غير مؤذية . انها تقدم ، بعد ان دُبغت وصُفيت وعولجت كيمائياً ، الفرصة لمقتنيها ليكرسوا بضع لحظات من حياة موجهة كلها الى الخارج ، لتثقيف الذاتية . واستعمالها مضمون دون اي مجازفات : فمن سينظر بعين الجد الى ريبية مونتيني ، ما دام كاتب « المقالات » قد خاف عندما اجتاح الطاعون مدينة بوردو ؟ ومن سينظر بعين الجد الى مذهب روسو الانساني ، ما دام « جان جاك » قد وضع اولاده في الملجأ ؟ والى كشوف « سيلفيا [1] » الغريبة ، ما دام جيرار دي نرفال كان مجنوناً ؟ واكثر من ذلك ، فإن الناقد المحترف سيقيم بينهم محاورات جهنمية ، ويعلمنا ان الفكر الفرنسي هو محادثة سرمدية بين باسكال ومونتيني . وهو لا يهدف من ذلك ان يجعل باسكال ومونتيني اكثر حياة ، بل مالرو وجيد اكثر موتاً . وفي النهاية ، عندما لا يعود هناك مجال لاستخدام الحياة او الأثر بعد ان حكمت عليهما بذلك تناقضاتهما الداخلية ، وعندما تكون الرسالة قد علمتنا ، من خلال عمقها الملغز ، الحقائق الاساسية التالية : « ليس الانسان صالحاً ولا طالحاً » و « في الحياة البشرية ألم كثير » ، و « ليست

---

(١) سيلفيا : اسم قصة مشهورة لجيرار دي نرفال (١٨٠٨ - ١٨٥٥) . وهو شاعر فرنسي عاش في جو دائم من البوهيمية والهذيان . (هـ. م)

العبقرية الا صبراً طويلاً » ، عندئذ فقط نكون قد بلغنا الهدف النهائي لذلك المطبخ الجنائزي ، ويستطيع القارىء ان يهتف ، مطمئن النفس ، وهو يريح كتابه : « هذا كله ليس إلا ادباً » .

لكن ما دامت الكتابة ، بالنسبة الينا ، مباشرة مشروع ، وما دام الكتّاب احياء قبل ان يكونوا امواتاً ، وما دمنا نعتقد ان علينا ان نحاول ان نكون على صواب في كتبنا ، وأن الايام اذا خطّأتنا فيما بعد ، فهذا ليس سبباً لأن نخطّيء انفسنا مقدماً ، وما دمنا نرى ان على الكاتب ان يلتزم بكليته في آثاره ، لا كسلبية دنيئة فيضع في المقدمة رذائله ومصائبه وضعفه ، لكن كإرادة مصممة وكاختيار ، كتلك المباشرة الكلية لمشروع الحياة الذي هو نحن جميعاً ، لهذا كله نرى أن من المناسب ان نتناول هذه المشكلة من البداية ، وان نتساءل بدورنا : لمَ نكتب ؟

ملاحظات

«١» : على الاقل ، بشكل عام . ان عظمة « كلي » ١ وخطأه يكمنان في محاولته ابتكار رسم يكون اشارة وموضوعاً في آن واحد .

«٢» : اقول « يخلق » لا « يقلد » . وهذا يكفي لينسف كل كلام السيد شارل اتيين الحماسي الذي يبدو واضحاً انه لم يفهم شيئاً من كلامي ، والذي يكد نفسه في قتال الاشباح .

«٣» : هذا هو المثل الذي ضربه « باتاي » ١ في كتابه « التجربة الداخلية » .

«٤» : اذا اردتم ان تعرفوا منشأ هذا الموقف تجاه اللغة ، فإنني سأقدم هنا بعض البيانات المختصرة .

يخلق الشعر ، بالاصل ، « اسطورة » الانسان ، في حين ان الناثر يخط « صورته ». والفعل الانساني الذي تقتضيه الحاجات ، وتحث عليه المنفعة ، هو ، في الواقع ، وبمعنى ما ، « وسيلة » . انه يمر غير مرئي ، وانما النتيجة هي التي تهم: فأنا عندما امد يدي « كي » آخذ الريشة ، فإنني لا اعي حركتي إلا وعياً منساباً غامضاً ، وانما هي الريشة التي أرى ، وعلى هذا فإن الانسان مُستلَب من قبل غاياته . أما الشعر فيعكس العلاقة : فالعالم والاشياء تنتقل الى اللاجوهري ، وتصبح ذريعة للفعل الذي يضحي غاية ذاته. فالإناء

---

(١) بول كلي : رسام ألماني معاصر . توفي منذ نحو عشرين سنة . من أوائـــل التجريديين وأعظمهم . (هـ. م)

(٢) جورج باتاي. فيلسوف وكاتب فرنسي معاصر . تأرجح بين الوجودية والسريالية(هـ.م)

موجود هنا كي تقوم الفتاة الصبية بحركتها اللطيفة لملئه، وحرب طروادة كي يخوض هكتور وآشيل تلك المعركة البطولية . ويصبح العمل ، عندما ينفصل عن اهدافه التي تحتجب، مأثرة او رقصاً . لكن الشاعر ظل ، مهما كان غير مبالٍ بنجاح المشروع ، قبل القرن التاسع عشر ، على اتفاق مع المجتمع في مجموعه، وهو لم يستعمل اللغة من اجل الغاية التي يلاحقها النثر ، لكنه كان يثق بها ثقة الناثر ذاتها .

وانضم الشاعر ، بعد قيام المجتمع البورجوازي ، الى الناثر في جبهة مشتركة ليعلن ان هذا المجتمع غير قابل للحياة . ولئن كان هدفه ما يزال خلق اسطورة الانسان ، لكنه انتقل من السحر الابيض الى السحر الأسود . ان الانسان مايزال يُصور دوماً على انه الغاية المطلقة ، لكنه يغوص ، لنجاح مشروعه ، في جماعية نفعية. وهكذا لم يعد النجاح هو الهدف الاخير من فعله، ولم يعد هو الذي يسمح بالانتقال الى الاسطورة ، لكن الفشل . إن الفشل وحده ، بإيقافه كحاجز سلسلة مشاريعه اللامتناهية، هو الذي يعيده الى ذاته ، في نقائه . ان العالم يظل اللاأساسي ، لكنه هنا ، الآن، ذريعة للهزيمة . إن غائية الشيء هي ان ترجع الانسان الى ذاته بسد الطريق عليه . وعلى كل ، ليس المقصود إدخال الهزيمة والدمار بتعسف في مجرى العالم ، بل بالأحرى ألا تكون للانسان عينان إلالهما . إن للمشروع الانساني وجهين : انه نجاح وفشل في آن واحد . ولا يكفي المخطط الديالكتيكي لتعقله، إذ لا بد ايضاً من ترويض مفرداتنا وأطر عقلنا. وسوف احاول يوماً أن أصف ذلك الواقع الغريب ، التاريخ ، الذي ليس هو بموضوعي ، ولا بذاتي تماماً ، والذي ينقض فيه الديالكتيك ويتغلغل فيه ويتأكله نوع من نقيض الديالكتيك ، الديالكتيكي مع ذلك . إلا ان هذه مهمة الفيلسوف : اننا لا ننظر عادة الى « جانوس »[1] من كلا وجهيه . فرجل العمل يرى احدهما ، والشاعر يرى الثاني . وعندما تتحطم الادوات ، ويبطل استعمالها، وتُحبط الخطط ، وتضحي الجهود غير مجدية ، يتغلف العالم بنضارة طفولية رهيبة، دون نقاط ارتكاز ، دون دروب . انه يملك اقصى حد من الواقعية لأنه ساحق للانسان ، ولما كان العمل يعمم على كل حال ، فإن الهزيمة تعيد للاشياء واقعها الفردي . لكن ، بانقلاب متوقع ، يصبح الفشل المنظور اليه كغاية نهائية نقضاً لهذا العالم وتملكاً له في آن واحد . أما النقض ، فلأن قيمة الانسان اكبر من قيمة ما يسحقه . وهو لا ينقض الاشياء في « واقعيتها الضئيلة » كما يفعل المهندس او القبطان ، لكن ، على العكس ، في حالة

---

(١) « جانوس » أقدم الآلهة الرومانية ، يصور دوماً بوجهين : وجه يرى به الماضي ، ووجه يرى به المستقبل . (هـ م)

طفحها بالواقعية ، ينقضها بوجوده بالذات كمغلوب ، انه تبكيت ضمير العالم . اما التملك ، فلأن العالم يصبح ، بكفه عن ان يكون اداة النجاح ، اداة فشل . وها هوذا قد اخترقته غائية غامضة ، والمهم فيه انما هو معامل خصومته الذي يكون اكثر انسانية كلما كان اكثر عداء للانسان والفشل ذاته يتحول الى خلاص وسلام . لا لأنه يوصلنا الى ما وراء العالم ، بل لأنه يسقط من نفسه ويتحول جوهره . فاللغة الشعرية مثلاً تنبجس فوق انقاض النثر . واذا كان صحيحاً ان الكلام خيانة وأن الايصال مستحيل ، فإن كل كلمة عندئذ تسترجع ، بذاتها ، فرديتها ، وتصبح اداة لهزيمتنا ومخبأ لما لا يمكن ايصاله. وليس ذلك لأن هناك « شيئاً آخر » ينبغي ايصاله ، لكن بما أن ايصال النثر قد فشل ، فإن معنى الكلمة بالذات هو الذي يصبح الممتنع المحض على الايصال . وعلى هذا ، يصبح فشل الايصال ايحاء بما لا يمكن ايصاله ، ويتلاشى مشروع استخدام الكلمات ، بعد ان اصطدم بالعقبة ، ويفسح المجال امام حدس الكلام المحض المتجرد . وهكذا نجد هنا من جديد الوصف الذي حاولناه في صفحة سابقة ، لكن من خلال زاوية نظر أعم لتقييم الفشل تقييماً مطلقاً ، ذلك الفشل الذي يبدو لي انه الموقف الاصلي للشعر المعاصر . ولنلاحظ ايضاً ان هذا الاختيار يقلد الشاعر وظيفة دقيقة للغاية في الجماعية : ففي المجتمع الشديد الاندماج او الديني ، تخفي الدولة الفشل او يعوضه الدين ، أما في المجتمع الأقل اندماجاً ، والعلماني ، كما هو الحال في ديمقراطياتنا ، فإن مهمة تعويضه تقع على عاتق الشعر .

والشعر انما هو : ما يخسر يربح . ويختار الساعر الاصيل الخسارة حتى الموت كي يربح . انني اكرر ان المقصود انما هو الشعر المعاصر . فالتاريخ يقدم اشكالاً اخرى للشعر ، وليس من مهمتي ان أبين روابطها بشعرنا . اذن ، فإذا كان لا مفر من الحديث عن التزام الشاعر ، فلنقل ان الانسان فيه هو الذي يلتزم ان يخسر . وهذا هو المعنى العميق لذلك النحس ، لتلك اللعنة التي يعزوها الى نفسه دوماً . والتي ينسبها دوماً الى تدخل من الخارج ، في حين انها اعمق اختيار له ، ومنبع شعره لا نتيجته . انه متأكد من الفشل الكلي للمشروع الانساني ، وهو يعد نفسه للفشل في حياته الخاصة ، حتى يكون شاهداً ، بهزيمته المتفردة ، على الهزيمة الانسانية عامة . انه ينقض اذن ، كما سنرى ، وهذا ما يفعله الناثر ايضاً . لكن نقض النثر يتم باسم نجاح اكبر ، في حين ان نقض الشعر يتم باسم الهزيمة المستترة التي يخفيها كل نصر .

« ٥ » : من البديهي أن في كل شعر شكلاً ما من اشكال النثر ، اي من اشكال النجاح ، وبالمقابل فإن النثر الاكثر جفافاً يحتوي دوماً على شيء من الشعر ، اي على شكل ما من

اشكال الفشل . إن اي ناثر ، مهما كان صاحياً ، لا يُفهم « تماماً » ما يريد ان يقوله ، فهو يقول اكثر او اقل مما ينبغي ، وكل جملة هي رهان ، مجازفة اخذها على عاتقه . وكلما تلمس طريقه تلمساً ، ازدادت الكلمة تفرداً . وما من احد يستطيع ، كما بين ذلك فاليري ، ان يفهم كلمة ما حتى الصميم . وعلى هذا ، فإن كل كلمة تستعمل في آن واحد من اجل معناها الاجتماعي الواضح ومن اجل ايقاعات صوتية معينة غامضة ، بل انني اكاد اقول : من اجل شكلها . والقارىء حساس بهذا ، هو الآخر . وها نحن لم نعد على صعيد الايصال المنظم ، بل على صعيد النعمة والصدفة . فصموت (١) النثر شعرية لأنها تدل على حدوده ، وانما من اجل المزيد من الوضوح اخترت اقصى حالتين : النثر المحض والشعر المحض. لكن لا ينبغي ان نستنتج من ذلك ان بمقدورنا الانتقال من الشعر الى النثر بسلسلة متصلة من الاشكال الوسيطية . لأن الناثر اذا اراد ان يدلل الكلمات اكثر مما ينبغي تحطم معنى النثر ، وسقطنا في السفسفة . واذا ما روى الشاعر ، وفسر ، او علّم ، يصبح الشعر « نثرياً » ، ويخسر الشاعر الشوط . فالقضية اذن هي قضية بنى معقدة ، غير صافية ، لكنها واضحة الحدود .

(١) صموت : جمع صمت .

لماذا نكتُبُ ؟

لكل اسبابه : فهذا يعتبر الفن هرباً ، وذاك يعتبره وسيلة للغزو . لكن الانسان يستطيع ان يهرب في صومعة ، او في الجنون ، او في الموت ، كما يستطيع ان يغزو بالسلاح . فلمَ نكتب على وجه التحديد ، لمَ نصنع ، بالكتابة ، هروبنا وغزونا ؟ ذلك لأن وراء مختلف مرامي الكتاب ، اختياراً اكثر عمقاً واكثر مباشرة ، مشتركاً بين الجميع . وسوف نحاول ان نوضح هذا الاختيار ، وسنرى إن لم يكن علينا ان نطالب الكتّاب بالالتزام باسم اختيارهم الكتابة بالذات .

إن كل ادراك من إدراكاتنا يترافق مع وعينا بأن الواقع الانساني «كاشف» اي توجد عن طريقه الكينونة ، او ان الانسان هو الوسيلة التي تعلن بها الاشياء عن نفسها . ان حضورنا في العالم هو الذي يعدد العلاقات ، واننا نحن الذين نوجد علاقة بين هذه الشجرة وبين تلك الزاوية من السماء . وبفضلنا نحن ، تتكشف تلك النجمة الميتة منذ ألوف السنين ، وذلك الهلال وذاك النهر الداكن ، في وحدة المشهد . كما ان سرعة سيارتنا او طائرتنا هي التي تنظم الكتل الارضية الكبيرة . وعند كل فعل من افعالنا يكشف لنا العالم عن وجه جديد . لكن اذا كنا نعرف اننا كاشفو الكون ، فنحن نعرف

ايضاً اننا لسنا منتجيه . فإذا ما حولنا انظارنا عن هذا المشهد ، انكفأ على ذاته دون شهود في ديمومته المظلمة . انه سينكفيء على ذاته على الاقل : فليس ثمة من انسان بلغ به الجنون الى حد يعتقد معه انه سيتلاشى . اننا نحن الذين سنتلاشى ، وستبقى الارض في سباتها حتى يأتي وعي آخر ليوقظها . وهكذا ينضاف الى يقيننا الداخلي بأننا «كاشفون» ، يقين آخر بأننا لا أساسيون بالنسبة الى الشيء المكشوف .

واحد الدوافع الرئيسية للخلق الفني هو بلا ريب الحاجة الى ان نحس انفسنا اساسيين بالنسبة الى العالم . انني بتثبيتي على القماش او الورق ذلك المظهر من الحقول او البحر ، وتلك السيماء من الوجه ، اللذين كشفتهما ، موثقاً الروابط بينهما ، وموجداً النظام حيث هو غير موجود ،وفارضاً وحدة العقل على تنوع الاشياء ، انني إذ افعل ذلك ، اعي انني انتجهما ، اي احس بنفسي اساسياً تجاه خلقي . لكن ما يفلت مني هذه المرة انما هو الموضوع المخلوق : فأنا لا استطيع ان اكشف وأنتج في آن واحد . فالخلق يصبح لاأساسياً بالنسبة الى النشاط الخلاق . وبالاصل ، وحتى لو ظهر الموضوع المخلوق نهائياً للآخرين ، فإنه يبدو لنا دوماً في حالة وقف تنفيذ : إذ نستطيع دوماً ان نغير هذا السطر ، او هذا اللون ، او هذه الكلمة . اذن فهو لا يفرض نفسه ابداً . سأل رسام متمرن معلمه : «متى ينبغي ان اعتبر لوحتي منتهية ؟» ، فأجاب المعلم : «عندما تستطيع ان تنظر اليها بدهشة وانت تقول : «أأنا الذي صنع هذا !» .

وقوله هذا يعني : ابداً . لأنه اذا اعتبر لوحته منتهية ، فهذا يعني انه نظر اليها بعيني انسان آخر وكشف ما هو مخلوق فيها . لكن من البدهي ان وعينا للشيء المنتَج يتناقص كلما ازداد وعينا لنشاطنا المنتِج . ونحن عندما نعمل في الخزف او في الخشب ، ونصنعهما حسب حجوم تقليدية بأدوات ، كيفية استعمالها محددة ، فإن الضمير المجهول ، حسب تعبير

هيدجر [١] ، هو الذي يعمل بواسطة ايدينا . ويمكن ان تبدو لنا النتيجة غريبة ، في مثل هذه الحال ، الى حد يكفي معه لتحتفظ بموضوعيتها في نظرنا . لكن اذا انتجنا بأنفسنا قواعد الانتاج والمعايير والمقاييس ، واذا كانت دفعتنا الخلاقة منطلقة من اعمق اعماق قلبنا ، فإننا لا نجد ابداً في عملنا سوى ذاتنا : فنحن الذين اخترعنا القوانين التي نحكم عليه بموجبها . وما نتعرفه فيه هو تاريخنا ، حبنا ، غبطتنا . وحتى لو نظرنا اليه دون ان نلمسه ، فإننا لن « نتلقى » منه ابداً تلك الغبطة او ذلك الحب : بل نحن الذين نضعهما فيه . والنتائج التي حصلنا عليها على القماش او الورق لا تبدو لنا ابداً « موضوعية » ، لأننا نعرف اكثرمما ينبغي طرائق العمل التي هي نتائج لها . وتظل هذه الطرائق ابتكارات ذاتية : انها نحن ، انها إلهامنا ، انها حيلتنا ، وعندما نحاول ان « ندرك » عملنا ، فإننا نخلقه ايضاً ، ونكرر ذهنياً العمليات التي انتجته ، ويبدو كل مظهر من مظاهره كنتيجة . وعلى هذا ، فإن الموضوع يظهر ، عند الادراك ، اساسياً ، والذات المدركة غير اساسية . وقد تسعى هذه الاخيرة الى ان تكون اساسية عن طريق الخلق وتتمكن من ذلك ، لكن الموضوع آنذاك يصبح غير اساسي .

ولا يتجلى هذا الديالكتيك في مجال كما يتجلى في فن الكتابة . ذلك ان الموضوع الادبي خذروف غريب لا وجود له إلا بالحركة . ولا بد ، لإبرازه الى الوجود ، من فعل عيني يدعى القراءة ، ووجود هذا الخذروف لا يدوم إلا بمقدار ما تدوم هذه القراءة . اما خارجاً عن ذلك ، فلا وجود إلا لخطوط سوداء على الورق . والحال ان الكاتب لا يستطيع ان يقرأ ما يكتبه ، في حين ان الاسكافي يستطيع ان يحتذي الحذاء الذي صنعه اذا كان على قياسه ، والمهندس يستطيع ان يسكن المنزل الذي بناه . اننا ، عند القراءة ، نتوقع ، ننتظر . نتوقع نهاية الجملة ، والجملة التالية ، والصفحة

---

(١) الضمير المجهول « On » بالنسبة الى هيدجر هو كل ما لم تتخلله حرية انسانية ، أي هو الوجود غير الأصيل الذي تضيع فيه الشخصية الإنسانية في غمرة الآخرين .

التالية . وننتظر ان تتأكد هذه التوقعات او تُدحض . والقراءة تتكون من مجموعة من الفرضيات، من احلام تتبعها يقظة ، ومن آمال وخيبات . والقراء سابقون دوماً للجملة التي يقرأون ، سابقون لها في مستقبل احتمالي لا غير ، ينهار جزئياً ويتدعم جزئياً بمقدار تقدمهم ، ويتراجع من صفحة الى اخرى ويشكل الافق المتحرك للموضوع الادبي . وبلا انتظار ، ولا مستقبل ، ولا جهل ، لا وجود للموضوعية . في حين ان عملية الكتابة تحتوي ضمنياً على ما يشبه القراءة ، مما يجعل القراءة الحقيقية مستحيلة . ان المؤلف يرى ، بلا شك ، الكلمات ، عندما تتكون تحت ريشته ، لكنه لا يراها كما يراها القارىء لأنه يعرفها قبل ان يكتبها . وليست وظيفة نظرته ان توقظ كلمات نائمة تنتظر ان تُقرأ ، بمجرد ان تمسها عيناه مساً ، بل ان تراقب مسار الاشارات . ان نظرته رسالة منظمة محضة ، والرؤية ههنا لا تعلم شيئاً سوى بعض الخطيئات التي ترتكبها اليد . ان الكاتب لا يتوقع ولا يرحم بالغيب ، بل يلقي بمشروعه . وغالباً ما يحدث ان ينتظر نفسه ، ينتظر الإلهام كما يقال . لكنه لا ينتظر نفسه كما ينتظر الآخرين . وهو اذا ما تردد ، فإنه يعلم ان المستقبل لم يُصنع ، وانه هو الذي سيصنعه ، واذا كان يجهل ايضاً ما سيحدث لبطله ، فهذا يعني ببساطة انه لم يفكر بذلك ، وانه لم يقرر شيئاً بعد . وفي مثل هذه الحال ، يكون المستقبل صفحة بيضاء ، في حين ان مستقبل القارىء هو تلك الصفحات المئتان المحملة بالكلمات ، والتي تفصله عن النهاية . وعلى هذا ، فالكاتب لا يصادف امامه إلا معرفته ، وارادته ، ومشاريعه ، وباختصار لا يصادف الا ذاته . انه لا يلمس ابداً الا ذاتيته الخاصة ، والموضوع الذي خلقه قد اصبح بعيداً عن المتناول ، وهو لم يخلقه لنفسه . واذا ما أعاد قراءة نفسه ، فإن الاوان يكون قد فات . ولن تكون جملته ابداً في نظره شيئاً تاماً . انه يذهب حتى حدود الذاتي لكن دون ان يتخطاه . إنه يقدر تأثير صفة من الصفات ، حكمة من الحكم ، نعتاً جاء في محله ، لكن المهم هو تأثيرها

على الآخرين . انه يستطيع ان يقدر هذا التأثير ، لا ان يحس به . ان بروست لم يكتشف قط لواطية « شارلوس »[1] ، لأنه قرر ذلك قبل ان يشرع في كتابة كتابه . واذا ما اتخذ العمل ظاهر الموضوعية ذات يوم بالنسبة الى مؤلفه ، فهذا لأن السنين قد انصرمت ، ولأنه نسيه ، ولأنه بات لا يستطيع الدخول اليه ، ولأنه لم يعد قادراً ، بلا شك ، على كتابته . وهذا ما حدث لروسو ، حين أعاد قراءة « العقد الاجتماعي » في اواخر حياته .

فليس من الصحيح اذن ان الانسان يكتب لذاته : ولو كان الأمر كذلك حقاً لكان اسوأ فشل . انه لا يتمكن ، إلا بشق النفس ، من اعطاء انفعالاته استطالة شاحبة ، بعرضها على الورق . وليس الفعل الخلاق الا لحظة ناقصة ومجردة من انتاج عمل من الاعمال . ولو كان المؤلف موجوداً بمفرده ، لاستطاع ان يكتب ما يشاء ، لكن العمل في مثل هذه الحال لن يظهر ابداً للنور كموضوع ، وسوف يضطر المؤلف الى رمي الريشة او الى اليأس . لكن عملية الكتابة تتطلب عملية قراءة كمقابل ديالكتيكي لها ، ويستلزم هذان الفعلان المترابطان عاملين متميزين . ذلك ان جهد المؤلف وجهد القارىء المرافق له هما اللذان يبرزان للوجود ذلك الموضوع العيني والتخيلي الذي هو عمل الفكر . اذن لا وجود للفن إلا من اجل الغير وعن طريقه .

وبالفعل ، تبدو القراءة وكأنها تركيب للادراك والخلق « ١ » ، فهي تطرح في آن واحد معاً اساسية الذات واساسية الموضوع . ان الموضوع اساسي لأنه متعالٍ بقوة ، لأنه يفرض بُناه الخاصة ، ولأن على الآخرين ان ينتظروه ويلاحظوه ، لكن الذات اساسية ايضاً لا لأنها لازمة لكشف الموضوع فحسب (اي لكي يكون هناك موضوع) بل ايضاً كي « يكون » هذا الموضوع بشكل مطلق (اي لإنتاجه) . وبكلمة واحدة ، ان القارىء يعي انه يكشف ويخلق في آن واحد ، انه يكشف بالخلق ، ويخلق بالكشف .

---

(١) من أبطال « البحث عن الزمن الضائع » . (ه. م)

وبالفعل ، ينبغي ألا نعتقد ان القراءة عملية ميكانيكية ، وان القارىء يتأثر بالإشارات كما تتأثر البلورة الفوتوغرافية بالضوء . واذا كان ذاهلاً ، متعباً ، شارد اللب ، أحمق ، فإن معظم العلاقات ستفلت منه ، ولن يتمكن من ان « يجعل الموضوع يأخذ » (بالمعنى نفسه الذي يقال فيه « اخذت النار » أو « لم تأخذ ») . انه سيخرج من الظلمة جملاً تبدو وكأنها تنبجس عند تبلج الفجر . اما اذا كان على افضل ما يكون ، فإنه سيلقي على ما وراء الكلمات تركيباً لن يكون لكل جملة فيه سوى وظيفة جزئية : « الفكرة » او « الموضوع » او « المعنى » . وهكذا ، ومن البداية ، يكف المعنى عن ان يكون متضمّناً في الكلمات ما دام هو الذي يسمح ، على العكس ، بفهم دلالة كل منها . والموضوع الادبي ليس معطى « في » اللغة ابداً ، على الرغم من انه يتحقق من « خلالها » . انه ، على العكس ، وبطبيعته ، صمت ومناقضة للكلام . وهكذا يمكننا ان نقرأ المئة ألف كلمة المصفوفة في كتاب واحدة تلو الواحدة ، دون ان ينبثق معنى الأثر . ذلك ان المعنى ليس مجموع الكلمات ، بل هو كليتها العضوية . ولا يستطيع القارىء ان يصل الى نتيجة الا اذا وضع نفسه دفعة واحدة وبدون مرشد تقريباً على مستوى هذا الصمت . وباختصار ، انه لا يستطيع ان يصل الى نتيجة اذا لم يخترع الصمت ، ولم يضع فيه الكلمات والجمل التي يوقظها هذا القارىء ، ومن ثم يثبتها فيه . واذا ما قيل لي انه من الأنسب ان نسمي هذه العملية اعادة اختراع او اكتشافاً ، فإنني اجيب ان اعادة الاختراع هذه ستكون بالأصل فعلاً جديداً واصيلاً جدة الاختراع الاول وأصالته . وعلى الاخص ، اذا لم يكن الموضوع قد وُجد سابقاً ، فلا مجال هناك لإعادة اختراعه أو اكتشافه . ذلك انه اذا كان الصمت الذي اتحدث عنه هو بالفعل الهدف الذي قصده المؤلف ، إلا ان هذا الاخير ، على الاقل ، لم يعرف ذلك قط . ان صمته ذاتي وسابق للغة ، وانما الكلام هو الذي سيخصص فيما بعد غياب الكلمات ، صمتَ الإلهام اللامتميزَ والمعاش ، في حين ان الصمت

الذي ينتجه القارىء موضوع . وداخل هذا الموضوع بالذات توجد ايضاً صموت : وهي ما لا يقوله المؤلف . انها عبارة عن نيات خاصة للغاية الى حد لا يمكنها معه الاحتفاظ بمعنى خارج الموضوع الذي تظهره القراءة ، لكنها هي التي تصنع مع ذلك كثافته وتعطيه وجهه المتفرد . ولا يكفي ان نقول إن الموضوع لا يعبر عنها : إذ انه لا يمكن التعبير عنها مطلقاً . ولهذا فإننا لا نجدها في اي لحظة معينة من القراءة . انها في كل مكان ولا مكان . إن صفة الروعة في « المولن الكبير »[1] ، وبابلية «آرمانس »[2] ، ودرجة الواقعية والحقيقة في ميتولوجيا كافكا ... هذا كله ليس معطى ، بل على القارىء ان يخترع كل شيء بتجاوزه المتواصل للشيء المكتوب . ومما لا شك فيه ان الكاتب يرشده ، لكنه يرشده فحسب ، والأوتاد التي غرسها مفصولة فيما بينهـــا بالفراغ ، لذلك عليه ان يوصلها ببعضها ، عليه ان يذهب الى ما وراءها . وبكلمة واحدة، إن القراءة خلق موجّه . وبالفعل ، ليس للموضوع الادبي ، من جهة اولى ، من جوهر آخر غير ذاتية القارىء : فانتظار راسكولنيكوف[3] هو انتظاري ، الانتظار الذي أعيره اياه ، ولولا جزع القارىء لما بقيت منه الا اشارات باهتة ، وكراهية راسكولنيكوف لقاضي التحقيق الذي يستجوبه ، هي كراهيتي ، الكراهية التي تثيرها وتأسرها الاشارات ، وقاضي التحقيق نفسه ما كان ليوجد لولا الكراهية التي اشعر بها تجاهه من خلال راسكولنيكوف ، فهي التي تحييه ، هي جسده . لكن الكلمات ، من جهة اخرى ، موجودة ههنا كأفخاخ لإثارة عواطفنا وعكسها نحونا . ان كل كلمة هي طريق للصبوة . انها تثقف ميولنا ، وتسميها ، وتنسبها الى شخصية خيالية تتكفل بأن تعيشها بدلاً منا ، شخصية ليس لها من جوهر آخر سوى هذه الاهواء المستعارة ، مهمتها ان تمنحها موضوعات ،

---

(١) رواية للكاتب الفرنسي آلان فورنييه ظهرت عام ١٩١٢ . (هـ. م)
(٢) اول رواية لستندال ظهرت عام ١٨٢٧ . (هـ. م)
(٣) بطل رواية دوستويفسكي « الجريمة والعقاب » . (هـ. م)

وآماداً ، وأفقاً . وعلى هذا ، فإن كل شيء ، بالنسبة الى القارىء ، لا بد أن يصنع ، وكل شيء قد صنع . والعمل لا وجود له إلا على مستوى امكانياته المحدد بدقة . فهو يعرف حين يقرأ وحين يخلق ، انه يستطيع ان يذهب دوماً الى ابعد في قراءته ، وان يخلق بعمق اكثر ، ومن هنا يبدو له العمل كتيماً وغير شفاف كالأشياء . اننا نستطيع ان نقرب بسهولة هذا الانتاج المطلق للنوعيات التي كلما انبثقت من ذاتيتنا تخثرت وتحولت الى موضوعيات كتيمة ، اقول اننا نستطيع ان نقرب هذا الانتاج من ذلك « الحدس العقلاني » الذي خصّه «كانت » بالعقل الالهي .

ولما كان الخلق لا يستطيع ان يجد اكتماله إلا في القراءة ، وما دام على الفنان ان يوكل الغير بمهمة تكميل ما بدأه ، وما دام لا يستطيع ان يشعر بنفسه اساسياً تجاه عمله الا من خلال وعي القارىء وحده ، لذلك كان كل عمل ادبي نداء . أن تكتب ، فهذا يعني ان توجه نداء الى القارىء كي ينقل الى حالة الوجود الموضوعي الكشف الذي شرعت به بواسطة اللغة . واذا ما تساءل البعض : إلامَ يوجه الكاتب نداءه ، فالجواب بسيط . لما كنا لا نجد ابداً في الكتاب السبب الكافي لكي يظهر الموضوع الجمالي ، بل نجد فقط تحريضاً على انتاجه ، ولما لم يكن هذا السبب موجوداً ايضاً في ذهن الكاتب ، ولما كانت ذاتيته ، التي لا يستطيع الخروج منها ، غير قادرة على تبرير الانتقال الى الموضوعية ، لذلك كان ظهور العمل الفني حدثاً جديداً لا يمكن تفسيره بالمعطيات السابقة . ولما كان هذا الخلق الموجه بداية مطلقة ، فهو اذن خاضع لتأثير حرية القارىء ، بأقصى ما في هذه الحرية من صفاء . وعلى هذا فإن الكاتب ينادي حرية القارىء كي تساهم في انتاج عمله . قد يقال ، بلا ريب ، ان كل الادوات تتوجه الى حريتنا ، ما دامت ادوات لعمل ممكن ، وان العمل الفني ، بالتالي ، ليس متميزاً بذلك نوعياً . وصحيح ان الاداة هي المخطط المتجمد لعملية من العمليات . لكنها تظل على صعيد الآمر الفرضي . فأنا استطيع ان استعمل مطرقة

لأمسمر صندوقاً او لأصرع جاري . وما دمت انظر اليها في ذاتها ، فهي ليست نداء الى حريتي ، وهي لا تضعني تجاهها ، بل هي تهدف بالأحرى الى خدمتها ، باستغنائها عن الابتكار الحر للوسائل بالتوارث المنظم للمسالك التقليدية . أما الكتاب فهو لا يخدم حريتي ، بل يتطلبها . وبالفعل ، ليس بمقدورنا ان نتوجه الى حرية باعتبارها حرية ، بواسطة الإكراه او الإغواء او التوسل . اننا لا نستطيع الوصول اليها إلا بطريقة واحدة : ان نعترف بها اولاً ، ثم ان نثق بها ، واخيراً ان نطلب منها فعلاً ، باسمها ، اي باسم تلك الثقة التي نمنحها إياها . وعلى هذا فليس الكتاب وسيلة لخدمة غاية معينة ، كالأداة . انه يقترح نفسه على حرية القارىء كغاية . ويبدو لي هنا ان التعبير الكانتي عن « الغائية بلا غاية » غير صالح البتة للدلالة على العمل الفني . لأنه يقتضي ، في الحقيقة ، ان يقدم الموضوع الجمالي ظاهر غائية فحسب ، وان يقتصر على اثارة لعب الخيال المنظم الحر . وهذا يعني ان ننسى ان وظيفة خيال المشاهد ليست وظيفة منظمة فحسب ، بل بناءة ايضاً . إن الخيال لا يلعب ، بل هو مدعو الى اعادة تكوين الموضوع الجميل متجاوزاً الآثار التي خلفها الفنان . ولا يستطيع الخيال ، شأنه شأن سائر وظائف العقل ، ان يتمتع بذاته . انه دوماً في الخارج ، دوماً منخرط في مشروع من المشاريع . اما الغائية بلا غاية فيمكن ان توجد اذا كان ثمة موضوع ما يتكشف عن تنظيم منسق تنسيقاً كبيراً الى حد يدعو الى ان نفترض أن له غاية في الوقت نفسه الذي لا نستطيع ان نخصه بها . اننا نستطيع ، بتحديد الجمال بهذه الطريقة — وهذا هو هدف كانت — أن نشبّه جمال الفن بالجمال الطبيعي ، ما دامت الزهرة ، على سبيل المثال ، تعرض للعيان الشيء الكثير من التناظر ، وألواناً متناسقة للغاية ، وانحناءات منتظمة انتظاماً كبيراً الى حد نميل معه فوراً الى البحث عن تفسير غائي لهذه الخاصيات كافة ، والى ان نرى فيها وسائل معدة من اجل غاية مجهولة . لكن هنا على وجه التحديد يكمن الخطأ : فجمال الطبيعة لا يمكن مطلقاً تشبيهه

بجمال الفن . اننا متفقون مع كانت على انه ليس للعمل الفني غاية . لكن ذلك راجع الى انه غاية في حد ذاته . ان التعريف الكانتي لا يأخذ بعين الاعتبار النداء الذي يرنّ في اعماق كل لوحة ، كل تمثال ، وكل كتاب . ويظن كانت ان العمل يوجد اولاً بالفعل ، ثم يصبح عرضة للنظر فيما بعد . في حين ان العمل لا يوجد إلا اذا « نظرنا » اليه ، وفي حين انه اولاً نداء محض ، تطلّب محض للوجود . انه ليس اداة ، ذات وجود ظاهر ، وغاية غير محددة : انه يقدم نفسه كمهمة ينبغي تنفيذها ، ويضع نفسه دفعة واحدة على مستوى الآمر المطلق . أنتم احرار ، كل الحرية ، في ان تتركوا هذا الكتاب على الطاولة . لكن اذا فتحتموه ، فسوف تتحملون مسؤولية هذا العمل . ذلك ان الحرية لا تمتحن نفسها في التمتع بالعمل الوظيفي الذاتي الحر ، بل في فعل خلاق يستلزمه آمر من الأوامر . إن هذه الغاية المطلقة ، هذا الآمر المتعالي لكن المرضي به ، الذي تبنّته الحرية ، هو ما نسميه قيمة . والعمل الفني قيمة لأنه نداء .

اذا كنت انادي قارئي كي ينهي المشروع الذي بدأته على افضل وجه ، فمن البديهي انني اعتبره حرية محضة ، قدرة خلاقة محضة ، فعالية غير مشروطة . لن استطيع اذن ، في اي حال من الاحوال ، ان اتوجه الى سلبيته ، اي ان احاول « اثارة عواطفه » ، وأن اوصل له دفعة واحدة انفعالات الخوف او الشهوة او الغضب . ولا شك في ان هناك مؤلفين لا يهتمون إلا بإثارة هذه الانفعالات ، لأنها قابلة للتنبؤ بها ولسياستها ، ولأنهم يمتلكون وسائل مجربة كفيلة بإثارتها . لكن من الصحيح ايضاً ان اللوم يوجه اليهم على ذلك دوماً ، كما وجه الى يوروبيد[1] منذ العصور القديمة على إظهاره الاطفال على خشبة المسرح . ان الحرية تُستلب في الهوى . إنها ، إذ تقاد بفظاظة الى الانخراط في مشاريع جزئية ، تنسى مهمتها ،

---

(١) ثالث أعظم ثلاثة شعراء دراماتيكيين يونانيين (٤٨٠ – ٤٠٦ ق. م). (هـ. م)

مهمة انتاج غاية مطلقة . ولا يعود الكتاب إلا وسيلة لتغذية الكراهية او الشهوة . فمن الواجب اذن على الكاتب ألا يسعى الى « التهييج » وإلا ناقض نفسه . فهو اذا اراد ان « يتطلب » ، توجب عليه فقط ان يقترح المهمة المطلوب تنفيذها . ومن هنا كان لا بد من ذلك الطابع ، طابع « التصوير المحض » ، الذي يبدو اساسياً بالنسبة الى العمل الفني ، والذي يعني ان يتاح للقارىء مجال لبعض التراجع الجمالي . وهذا ما خلطه غوتييه [1] بحماقة مع « الفن للفن » ، والبرناسيون [2] مع مبدأ عام تأثر الفنان . والقضية كلها ليست إلا قضية احتراس ، او ما يسميه « جونيه » [3] بشكل اصح : تهذيب المؤلف تجاه القارىء . لكن هذا لا يعني ان الكاتب يوجه نداء الى ما يسمى بالحرية المجردة التصورية . إن القارىء لا يعيد خلق الموضوع الجمالي إلا بعواطفه ، فإذا كان موضوعاً مؤثراً لم يظهر إلا من خلال دموعه ، واذا كان مضحكاً اعلن عن نفسه بالضحك : كل ما هنالك أن هذه العواطف هي من نوع خاص : ان مصدرها الحرية ، وهي عواطف معارة . وحتى التصديق الذي أمنحه للحكاية ، لا يكون إلا برضائي الحر . انه « هوى » بالمعنى المسيحي للكلمة ، اي حرية تضع نفسها بشجاعة في حالة سلبية لتتلقى ، عن طريق هذه التضحية ، تأثيراً متعالياً معيناً . ان القارىء يجعل من نفسه سريع التصديق ، انه يهبط الى سرعة التصديق ، وهذه السرعة في التصديق ، على الرغم من أنها تطبق عليه في النهاية كحلم ، لكن تظل مرفوقة في كل لحظة بوعي أنه حر . لقد ارادوا في بعض الاحيان ان يسجنوا المؤلفين في الإحراج التالي : « إما ان نصدق قصتكم ، وهذا لا يحتمل ،

---

(١) تيوفيل غوتييه : كاتب فرنسي (١٨١١-١٨٧٢) . كان من أشد أنصار الرومانتيكية ، ثم أصبح من دعاة الشكلية الفنية . (هـ. م)

(٢) جماعة أدبية ظهرت بين ١٨١٦ و ١٨٧٦ ، دافعت عن نظرية الفن للفن ، ودعت الى الشكلية المطلقة في الشعر . (هـ. م)

(٣) جان جونيه : كاتب فرنسي معــاصر ، مشهور بلواطيته . ولسارتر دراسة عنه باسم « القديس جونيه : ممثلا وشهيداً » . (هـ. م)

وإما ألا نصدقها البتة ، وهذا سخيف » . لكن هذه الحجة مستحيلة ، لأن خاصية الوعي الجمالي هي التصديق إلتزاماً ووعداً ، التصديق المتواصل إخلاصاً للذات وللمؤلف ، واختيار للتصديق متجدد باستمرار . انني استطيع ان استيقظ في كل لحظة ، وانا اعلم ذلك ، لكني لا اريده : ذلك ان القراءة حلم حر . وعلى هذا ، تكون جميع العواطف التي تلعب في خلفية هذا التصديق الجمالي ، تناغمات خاصة تؤلفها حريتي . وبالتالي فإن هذه العواطف ، وهي ابعد ما تكون عن امتصاص حريتي او تقنيعها ، انما هي طرق اختارتها حريتي لتتكشف لنفسها . ولقد سبق وقلت ان راسكولنيكوف ماكان ليكون إلا ظلاً لولا ذلك المزيج من النفور والمودة الذي اشعر به تجاهه ، والذي يجعله يعيش . لكن ليست تصرفاته هي التي تثير سخطي او تبعث تقديري ، بل إن سخطي وتقديري هما اللذان يمنحان تصرفاته ، عن طريق انقلاب هو من اخص خصائص الموضوع المتخيل ، الصلابة والموضوعية . وعلى هذا ، فإن الموضوع لا يسيطر البتة على انفعالات القارئ ، ولما كان لا يستطيع اي واقع خارجي ان يشرطها ، لذلك كان منبعها الدائم في الحرية ، اعني انها كريمة تماماً ، ذلك لأنني أسمي كرماً كل انفعال ، الحرية منبعه ونهايته . وعلى هذا ، فإن القراءة ممارسة للكرم . وما يطلبه الكاتب من القارىء ليس هو إعمال حرية مجردة ، بل وهب شخصه كله ، مع اهوائه ، وميوله ، وعواطفه ، ومزاجه الجنسي ، وسلم قيمه . وما إن يهب هذا الشخص ذاته بسخاء ، حتى تخترقه الحرية من اقصاه الى اقصاه ، وتحول أظلم كتل حساسيته . ولما كانت الفعالية قد انقلبت سلبية ، لتخلق الموضوع بشكل افضل ، كذلك تصبح السلبية فعلاً ، ويرتفع الانسان الذي يقرأ الى اعلى مستوى . ولهذا السبب نشاهد اشخاصاً مشهورين بصلابتهم يذرفون الدموع عند قراءتهم لقصة عن تعاسات خيالية ، وهكذا يصبحون ولو للحظة ما كانوا سيكونونه لو لم يكرسوا حياتهم لتقنيع حريتهم .

فالمؤلف اذن يكتب ليتوجه الى حرية قارئيه ، وهو يتطلبها لتوجد عمله . لكنه لا يقتصر على هذا ، بل يتطلب ايضاً ان يعيدوا اليه تلك الثقة التي منحهم اياها ، ان يعترفوا بحريته الخلاقة وان يتطلبوها بدورهم عن طريق نداء مناظر معاكس . وهنا تظهر بالفعل المفارقة الديالكتيكية الاخرى للقراءة : كلما شعرنا بحريتنا ، ازددنا اعترافاً بحرية الآخر ، وكلما تطلب منا المزيد ، تطلبنا منه اكثر .

اني ادرك واضح الادراك ، عندما أُسحر بمنظر من المناظر ، انني لست انا الذي يخلقه ، لكني اعرف ايضاً ان العلاقات التي تتوطد تحت نظري بين الاشجار ، والاغصان ، والارض ، والأعشاب ، ما كانت لتوجد مطلقاً بدوني . إن هذه الغائية الظاهرية التي اكتشفها في تناسق الالوان ، وانسجام الاشكال والحركات التي تثيرها الريح ... اعرف حق المعرفة انني لا استطيع ان اجد لها سبباً . لكنها مع ذلك موجودة . انها ههنا تحت نظري . وانا لا استطيع ، بعد كل شيء ، ان اعمل بحيث تكون هناك كينونة ، إلا اذا كانت الكينونة «كائنة» اصلاً . وحتى لو كنت اؤمن بالله ، فإنني لن استطيع ان اقيم اي صلة ، إلا اذا كانت لفظية خالصة ، بين العناية الالهية الكونية وبين المنظر الخاص الذي أتأمله : إن قلت انه أوجد المنظر ليسحرني ، او انه خلقني على شكل استطيع معه ان اجد فيه لذة ، فإنني اكون قد حسبت السؤال جواباً . فهل الزواج بين هذا الازرق وهذا الاخضر مقصود ؟ وكيف سأعرف ذلك ؟ إن فكرة العناية الالهية لا يمكن ان تتضمن اي نية فريدة ، وبخاصة في القضية التي نحن بصددها ، لأن اخضر العشب يتفسر بقوانين بيولوجية ، بمكونات نوعية ، وبحتمية جغرافية ، في حين أن ازرق الماء يجد علته في عمق النهر ، وفي طبيعة الاراضي ، وفي سرعة التيار . واذا كانت مزاوجة الالوان مقصودة ، فهي لا تستطيع ان تكون كذلك الا بشكل اضافي . انها لقاء سلسلتين سببيتين ، اي انها ، للوهلة الاولى ، حدث عرضي ، فالغائية تظل اذن ، على أحسن الاحوال ، ملتبسة . وتظل

جميع العلاقات التي نقيمها فرضيات . وما من غاية تفرض علينا نفسها كما يفرض الآمر نفسه ، لأنه ما من غاية تتكشف لنا بوضوح على انها المقصودة من قبل خالق ما . لذلك ، فالجمال الطبيعي لا « ينادي » مطلقاً حريتنا . وبالاحرى يوجد في مجموع الاغصان ، والاشكال ، والحركات ، ظاهر من نظام ، اي وهم نداء يبدو كأنه يتطلب هذه الحرية ، لكنه سرعان ما يغيب عن العين ... اننا ما إن نبدأ باستعراض هذا النظام بأعيننا ، حتى يختفي النداء : فنظل وحيدين ، احراراً في ان نعقد الصلة بين هذا اللون وذاك او بينه وبين لون ثالث ، وان نربط بين الشجرة والماء ، او بين الشجرة والسماء ، او بين الشجرة والماء والسماء . ان حريتي تصبح نزوة . وكلما اقمت علاقات جديدة ، ابتعدت اكثر عن الموضوعية الوهمية التي كانت تغريني . انني « احلم » بدوافع معينة رسمتها الاشياء بغموض ، والواقع الطبيعي ليس إلا ذريعة للاحلام . او انني ، لأسفي العميق على ان ذلك النظام الذي ادركته للحظة ليس مقدماً من قبل احد ، وعلى انه ليس بالتالي « حقيقياً » ، اقول انني اثبت حلمي ، وانقله الى القماش ، او في الكتابة ، وهكذا اضع نفسي بين الغائية بلا غاية التي تبدو في المناظر الطبيعية وبين نظرة البشر الآخرين . انني انقل لهم هذه الغائية ، فتصبح ، عن طريق هذا النقل ، انسانية . والفن هنا هو طقوس « الهبة » ، والهبة وحدها تحقق عملية تبدل في الجوهر : فهي أشبه بانتقال السلطات والالقاب في المجتمع الذي تسيطر عليه الأم ، حيث لا تملك الأم الأسماء ، لكنها تظل الوسيط اللازم بين الخال وابن الاخت . وما دمت قد التقطت هذا الوهم التقاطاً عابراً ، وما دمت أناوله للبشر الآخرين ، وما دمت قد استخلصته واعدت التفكير فيه ثانية بدلاً منهم ، فإنهم يستطيعون ان ينظروا اليه بثقة ، بعد ان اصبح قصدياً . اما بالنسبة إلي ، فإنني اظل ، يقيناً ، عند حدود الذاتية والموضوعي دون ان اتمكن مطلقاً من تأمل النظام الموضوعي الذي أنقله .

لكن القارىء يتقدم ، على النقيض من ذلك ، في أمان . انه مهما يذهب بعيداً ، فالكاتب قد ذهب ابعد منه ، ومهما كانت المقاربات التي يقيمها بين مختلف اجزاء الكتاب – بين الفصول او بين الكلمات – فإنه يملك ضمانة : ألا وهي كون هذه المقاربات مقصودة عن عمد . بل انه يستطيع ، كما قال ديكارت ، ان يتظاهر بأنه وجد نظاماً سرياً بين اجزاء لا يبدو عليها مطلقاً أن بينها علاقات مشتركة ، لكن خالقها قد سبقه في هذا المضمار ، واجمل فوضى فيها هي نتيجة للفن ، اي نظام ايضاً . ان القراءة هي استدلال ، وتقريب ، وإبعاد ، واساس هذه الفعاليات كامن في ارادة المؤلف ، تماماً كما ساد الاعتقاد مدة طويلة بأن الاستدلال العلمي كامن في الارادة الالهية . وثمة قوة وادعة ترافقنا وتدعمنا من الصفحة الاولى الى الاخيرة . وهذا لا يعني اننا نكشف بسهولة نيات الفنان ، فهي موضوع للتخمين ، كما قلنا ، وهناك ايضاً « تجربة » القارىء ، لكن هذه التخمينات مدعومة بيقيننا العظيم بأن الجمال الذي يبدو لنا في الكتاب ليس هو مطلقاً نتيجة الصدفة . ان الشجرة والسماء ، في الطبيعة ، لا يتآلفان إلا صدفة ، وعلى النقيض من ذلك ، اذا ما وُجد الابطال ، في الرواية ، في « هذا » البرج ، في « هذا » السجن ، واذا تنزهوا في « هذه » الحديقة ، فهذا يعني الربط بين سلسلات سببية مستقلة (كانت الشخصية في حالة معنوية معينة تعود الى نتائج مجموعة من الاحداث النفسية والاجتماعية ، وهي كانت ذاهبة ، من جهة اخرى ، الى مكان معين ، فأجبرتها هندسة المدينة على المرور من حديقة معينة) ، وفي الوقت نفسه التعبير عن غائية اعمق ، لأن الحديقة لم تأتِ الى الوجود الا « لكي » تتآلف مع حالة معنوية معينة ، كي تعبر عنها بواسطة الاشياء ، او كي تبرزها بواسطة تضاد حاد . والمؤلف في الوقت نفسه لم يتخيل تلك الحالة المعنوية إلا مرتبطة بالمنظر . والظاهري هنا انما هو السببية التي يمكن أن نسميها « سببية بلا سبب » ، في حين أن الغائية هي الواقع العميق . لكنت اذا كنت استطيع على هذا النحو ان اضع ،

بكل ثقة ، نظام الغايات تحت نظام الاسباب ، فهذا لأنني اؤكد بفتحي الكتاب بأن الموضوع يستمد منبعه من الحرية الانسانية . واذا ما شككت في ان الفنان قد كتب عن هوى وفي الهوى ، فإن ثقتي ستتبخر فوراً ، لأنه لا فائدة في مثل هذه الحال من دعم نظام الاسباب بنظام الغايات ، ولأن هذا النظام الاخير سيقوم بدوره على سببية نفسية ، وهكذا ينتهي الأمر بالعمل الفني الى ان يقيد بسلاسل الحتمية . يقيناً ، انني لا انكر ، عندما اقرأ ، أن المؤلف يمكن ان يكون متحمساً ، كما انني لا انكر أن من المحتمل ان يكون قد تصور التخطيط الاولي لعمله تحت سيطرة الهوى . لكن قراره بأن يكتب يفترض انه قد تقهقر الى الوراء قليلاً تجاه انفعالاته ، وبكلمة واحدة يفترض انه حوّل انفعالاته الى انفعالات حرة ، تماماً كما اصنع بانفعالي عندما اقرأه ، اي عندما اتخذ موقف الكرم . وعلى هذا ، فإن القراءة حلف كرم بين المؤلف والقارىء . ان كلاً منهما يثق بالآخر ، وكلاً منهما يعتمد على الآخر ، ويتطاب من الآخر بقدر ما يتطلب من نفسه . ذلك ان هذه الثقة هي في ذاتها كرم : فلا احد يستطيع ان يرغم المؤلف على الاعتقاد بأن قارئه سيستعمل حريته ، ولا احد يستطيع ان يرغم القارىء على الاعتقاد بأن المؤلف استعمل حريته . انه قرار حر يأخذه كل منهما . وآنئذ يتم ذهاب واياب ديالكتيكي : فأنا عندما اقرأ اتطلب ، واذا ما نُفذت مطالبي ، فإن ما أقرأه يحثني على تطلّب المزيد من المؤلف ، وهذا يعني ان اتطلب من المؤلف ان يتطلب المزيد مني . وبالمقابل ، فإن مطلب المؤلف هو ان اضع مطالبي في اعلى درجة . وهكذا ، فإن حريتي ، بإظهارها نفسها ، تكشف حرية الآخر .

وليس من المهم ان يكون الموضوع الجمالي نتاج فن « واقعي » (او ما يُزعم انه واقعي) ولا فناً « شكلياً » . فالعلاقات الطبيعية ، على كل الاحوال ، معكوسة : فتلك الشجرة ، التي تحتل صدر لوحة سيزان [1] ،

---

(١) رسام فرنسي (١٨٣٩-١٩٠٦)، من المدرسة الانطباعية، والرائد الأول للفن الحديث.

تبدو في البدء وكأنها نتاج تسلسل سببي . لكن السببية وهم ، فهي ستظل بدون شك اقتراحاً ما دمنا ننظر الى اللوحة ، لكنها ستتدعم بغائية عميقة : فهذه الشجرة اذا كانت موضوعة على هذا النحو ، فهذا لأن باقي اللوحة « يتطلب » ان يوضع هذا الشكل وألوانه في المقدمة . وهكذا فإن نظرنا يصل ، من خلال السببية الظاهرية ، الى الغائية ، باعتبارها بنية الموضوع العميقة ، ويصل ، بتجاوزه هذه الغائية ، الى الحرية الانسانية باعتبارها منبعها واساسها الأصلي . ان واقعية « فيرمير »[1] مندفعة الى اقصى الحدود الى حد نظن معه انها فوتوغرافية . لكن اذا ما تأملنا عظمة مادته ، ومجد جدرانه الآجرية الصغيرة الوردي المخملي ، والكثافة الزرقاء لغصن من زهر العسل ، وعتمة دهاليزه المطلية اللامعة ، والجلد البرتقالي لوجوهه المصقولة انصقال جرن الماء المقدس ، شعرنا فجأة ، من اللذة التي تعتورنا ، ان الغائية لا وجود لها لا في الاشكال ولا في الالوان بقدر ما هي موجودة في خياله المادي . ان جوهر الاشياء بالذات وعجينتها هما هنا سبب وجود اشكالها . ولعلنا مع هذا الرسام الواقعي أقرب ما نكون الى الخلق المطلق ما دمنا نصادف ، في سلبية المادة بالذات ، حرية الانسان التي لا يمكن سبر غورها .

والحال ان العمل الفني لا يتحدد مطلقاً بالموضوع المرسوم ، او المنحوت ، او المكتوب . وكما اننا لا ندرك الاشياء إلا على خلفية العالم ، كذلك فإن المواضيع التي يمثلها الفن تظهر على خلفية الكون . إن في خلفية مغامرات فابريس[2] ، تكمن ايطاليا ١٨٢٠ ، والنمسا وفرنسا ، والسماء وكواكبها التي يستشيرها الآب بلانيس ، واخيراً الارض قاطبة . واذا كان الرسام يمثل لنا حقلاً او اصيص زهر ، فإن لوحاته هي نوافذ مفتوحة على العالم اجمع . إننا نتبع ذلك الدرب الاحمر الذي يغوص بين سنابل القمح ،

---

(١) جان فيرمير : رسام هولندي (١٦٣٢ - ١٦٧٥) . (هـ م)

(٢) فابريس ديل دونجو : بطل رواية ستندال « دير بارم » . (هـ م)

الى أبعد مما صوره فان غوخ ، نتبعه بين حقول قمح اخرى ، وتحت غيوم اخرى ، الى نهر يصب في البحر ، ونمدد الى ما لانهاية ، حتى طرف العالم الآخر ، الارضَ العميقة التي تدعم وجود الحقل والغائية . وذلك بحيث يكون الفعل الخلاق هادفاً ، من خلال المواضيع المعدودة التي ينتجها او ينسخها ، الى اعادة استيلاء شاملة على العالم . ان كل لوحة ، كل كتاب هو استعادة لكلية الكينونة . ان كلاً منهما يقدم هذه الكلية لحرية المشاهد . وانما هذا هو الهدف النهائي للفن : استعادة هذا العالم بعرضه على الانظار كما هو ، لكن بشكل تكون الحرية الانسانية منبعه . لكن لما كان ما يخلقه المؤلف لا يأخذ صفة الواقع الموضوعي الا بنظر المشاهد ، فإن هذه الاستعادة لا تتكرس إلا عن طريق طقوس المشاهدة ، وبخاصة القراءة . وها نحن الآن نستطيع ان نجيب بشكل افضل على السؤال الذي طرحناه منذ قليل : ان الكاتب يختار ان ينادي حرية البشر الآخرين كي يعيدوا ملكية كلية الكينونة الى الانسان ، ويعيدوا اغلاق الانسانية على العالم ، عن طريق مقتضيات متطلباتهم المتبادلة .

واذا اردنا ان نوغل في التقدم اكثر من ذلك ، فعلينا ان نتذكر بأن الكاتب يهدف ، كسائر الفنانين جميعاً ، الى اعطاء قرائه انفعالاً معيناً جرت العادة على تسميته باللذة الجمالية ، واني لأفضل ان أسميه ، من طرفي ، فرحاً جمالياً . وعلينا ان نتذكر ان هذا الانفعال ، عندما يظهر ، انما هو اشارة الى ان العمل الفني قد تم . اذن فمن المناسب ان ندرسه على ضوء الاعتبارات التي سبقت . ان هذا الفرح الذي يحرم منه الخالق ما دام يخلق ، لا يشكل ، بالفعل ، إلا كلاً واحداً مع الوعي الجمالي للمشاهد ، اي القارىء بالنسبة الى القضية التي نحن بصددها . انه عاطفة معقدة ، لكن بُناه يشرط بعضها بعضاً ، ولا يمكن الفصل بينها . انه يشكل كلاً واحداً ، في البدء ، مع الاعتراف بغاية متعالية ومطلقة تعلّق ، موقتاً ، التسلسل النفعي للغايات – الوسائل ، والوسائل – الغايات «٢» ، اي الاعتراف

بنداء ، او بتعبير مرادف الاعتراف بقيمة . ووعيي الواضع لهذه القيمة ، يترافق بالضرورة مع وعيي غير الواضع لحريتي ، ما دامت الحرية تتبدى لذاتها بواسطة تطلب متعالٍ . لكن بنية الوعي غير التقريري تستلزم بنية اخرى : فما دامت القراءة هي بالفعل خلقاً ، فإن حريتي لا تتبدى لنفسها كاستقلال ذاتي محض فحسب ، بل ايضاً كفعالية خلاقة ، اي انها لا تكتفي بمنح نفسها قانونها الخاص ، بل تشعر بنفسها ايضاً مكوِّنة للموضوع . وعلى هذا الصعيد تتجلى الظاهرة الجمالية المحضة ، أي تتجلى كخلق يُعطى فيه الموضوع المخلوق كموضوع الى خالقه . وهذه هي الحالة الوحيدة التي يتمتع فيها الخالق بالموضوع الذي يخلقه . وكلمة تمتُّع التي تنطبق على الوعي الواضع للأثر المقروء تدل بما فيه الكفاية على اننا بحضرة بنية اساسية للفرح الجمالي . إن هذا التمتع الواضع يترافق بالوعي غير الواضع بأن الانسان اساسي تجاه موضوع مفهوم على انه اساسي . وإنني لأسمي هذا المظهر من الوعي الجمالي حِسَّ الأمان ، لأنه هو الذي يضفي طابع هدوء سامٍ على اقوى الانفعالات الجمالية . ومنبعه هو ملاحظة وجود انسجام قوي بين الذاتية والموضوعية . ولما كان الموضوع الجمالي ، من جهة اخرى ، هو العالم بالذات باعتباره الهدف من خلال التخيُّلات ، فإن الوعي الجمالي يترافق مع الوعي الواضع بأن العالم هو قيمة ، اي مهمة مقترحة على الحرية الانسانية . وهذا ما سأسميه بالتعديل الجمالي للمشروع الانساني ، لأن العالم يظهر عادة كأفق لوضعنا ، كالمسافة اللامتناهية التي تفصلنا عن ذواتنا ، كالكلية التركيبية للمعطى ، كالمجموع اللامتميز للعقبات والادوات ، لكنه لا يظهر ابداً كتطلب يتوجه الى حريتنا . وهكذا ، فإن الفرح الجمالي يتأتى على هذا المستوى من الوعي الذي ادرك به انني استعيد ملكية ما هو اللاأنا بالجوهر ، وأجعله داخلياً ، ما دمت أحوّل المعطى الى آمر والواقع الى قيمة : إن العالم هو « مهمتي » ، اي ان وظيفة حريتي الاساسية التي ارتضيتها هي ، على وجه التحديد ، ان أحقق ، عن طريق حركة غير مشروطة ، كينونة

الموضوع الوحيد المطلق الذي هو العالم . ثالثاً ، إن البنى السابقة تستلزم تحالفاً بين الحريات الانسانية ، لأن القراءة هي ، من جهة اولى ، اعتراف واثق ومتطلب بحرية الكاتب ، ولأن اللذة الجمالية ، من جهة اخرى ، تتضمن ، باعتبارها محسوسة تحت مظهر قيمة ، تطلّباً مطلقاً تجاه الغير ، تطلّب كل انسان يشعر ، باعتباره انساناً ، باللذة نفسها عند قراءته العمل نفسه . وعلى هذا فإن الانسانية قاطبة حاضرة في أسمى حرية لها ، فهي تدعم كينونة عالم هو في آن واحد عالمها والعالم « الخارجي » . ان الوعي الواضع ، في الفرح الجمالي ، هو وعي « مصور » للعالم في كليته كما هو كائن وكما ينبغي ان يكون في آن واحد ، وكأنه عالمنا كلياً وغريب عنا كلياً في آن واحد ، هذا العالم الذي يصبح عالمنا اكثر كلما اصبح غريباً اكثر . اما الوعي غير الواضع فهو يحتوي « فعلياً » على الكلية المتناسقة للحريات الانسانية ، ما دامت هذه الكلية موضوع تطلب وثقة كونيين .

فالكتابة اذن تعني ان نكشف العالم وان نقترحه على كرم القارىء في آن واحد . يعني ان نتوجه الى وعي الآخرين كي نجعلهم يتعرفوننا اساسيين تجاه كلية الكينونة . يعني ان نريد ان نعيش هذه الاساسية من خلال اشخاص وسطاء . لكن لما كان العالم الواقعي ، من جهة اخرى ، لا يتكشف إلا بالعمل ، ولما كنا لا نستطيع ان نحس بأنفسنا فيه الا بتجاوزه بهدف تغييره ، لذلك فإن عالم الروائي سيفتقر الى الكثافة اذا لم نكشفه في حركة بهدف تجاوزه . فغالباً ما لوحظت الملاحظة التالية : ان موضوعاً من المواضيع ، في رواية من الروايات ، لا يكتسب كثافة وجوده من عدد الاوصاف التي تكرس له وطولها ، بل من تشابك روابطه مع مختلف الشخصيات . انه سيبدو اكثر واقعية كلما حُرِّك ، وعولج ، وأُريح ، وباختصار كلما تجاوزته الشخصيات نحو غاياتها الخاصة . وكذلك الحال في العالم الروائي ، اي في كلية الاشياء والبشر : إذ يتوجب ، كي يمثل العالم الروائي اقصى حد من الكثافة ، على الكشف ـ الخلق الذي يدرك به القارىء هذا العالم ، ان يكون

ايضاً انخراطاً خيالياً في العمل . او بتعبير آخر : كلما ملنا الى تبديله ، ازداد حياة . ان خطأ الواقعية يكمن في انها اعتقدت ان الواقعي يتكشف عند تأمله ، وأن بمقدورنا ، بالتالي ، ان نقدم عنه تصويراً متجرداً . كيف يمكن ذلك ، ما دام الادراك بالذات متغرضاً ، وما دامت التسمية ، في حد ذاتها ، تعديلاً للموضوع ؟ وكيف يستطيع الكاتب ، وهو الذي يريد ان يكون أساسياً تجاه العالم ، ان يكون كذلك امام المظالم التي ينطوي عليها هذا العالم ؟ لكن لا بد له من ان يكون كذلك ، غير انه اذا رضي بأن يكون خالقاً لمظالم ، فإنما يتم ذلك في حركة تتجاوز هذه المظالم بهدف إلغائها . اما بالنسبة الي ، انا الذي يقرأ ، فإنني لا استطيع ، إذ اخلق عالماً غير عادل وأبقيه في الوجود ، ان اجد طريقة تجعلني غير مسؤول عنه . وكل فن المؤلف هو ان يرغمني على « خلق » ما يكشفه ، اي بالتالي ، ان يشركني فيه . وها نحن الآن ، كلانا معاً ، نحمل مسؤولية العالم . ولما كان هذا العالم مترافقاً بجهد حريتينا المتوافق ، ولما كان المؤلف قد حاول ان يطبعه بالطابع الانساني عن طريقي ، لذلك كان لا بد لهذا العالم ان يظهر حقاً ، « في حد ذاته » ، في اعمق طينة له ، وكأنه مخترق من اقصاه الى اقصاه ومدعوم بحرية جعلت الحرية الانسانية غاية لها . واذا لم يكن حقاً ، كما يجب ان يكون ، موطناً للغايات ، فإن عليه ان يكون على الأقل مرحلة نحوها ، وبكلمة واحدة ، يجب ان يكون صيرورة ، وان ننظر اليه ونصوره ، لا ككتلة ساحقة تثقل علينا ، بل من وجهة نظر تجاوزه نحو موطن الغايات ذاك . اي ينبغي على العمل ، مهما كانت الانسانية التي يصورها خبيثة ويائسة ، ان يبدو كريماً . ويقيناً هذا لا يعني البتة ان هذا الكرم ينبغي ان يُعبر عنه بالخطابات البناءة او الشخصيات الفاضلة : بل ينبغي الا يكون حتى متعمداً تعمداً ، ولقد اصاب من قال ان المرء لا يكتب كتباً جيدة بعواطف جيدة . انما ينبغي ان يكون الكرم لحمة الكتاب بالذات ، ينبغي ان يكون القماش الذي تُفصّل منه الناس والاشياء . ومهما كان موضوع الكتاب ، فلا بد ان تسوده خفة اساسية ،

تذكر بأن العمل ليس البتة معطى طبيعياً ، بل بأنه « تطلب » و « هبة » . واذا ما كان الكاتب يعطيني هذا العالم بمظالمه ، فليس ذلك كي اتأمل هذه المظالم ببرود ، بل كي احييها بسخطي ، وكي اكشفها واخلقها في طبيعتها كمظالم ، اي كاستغلال « يتوجب » إلغاوه . وعلى هذا الاساس ، فإن عالم الكاتب لن يتكشف بكل عمقه الا عند تفحص القارىء له ، واعجابه به ، او سخطه عليه . والحب الكريم هو وعد بالمثابرة ، والسخط الكريم هو وعد بالتبديل ، والاعجاب وعد بالتقليد . وعلى الرغم من ان الادب شيء ، والاخلاق شيء آخر ، إلا اننا نميز في صميم الآمر الجمالي الآمر الاخلاقي . فما دام الذي يكتب يعترف ، بمجرد تصديه للكتابة ، بحرية قرائه ، وما دام الذي يقرأ يعترف ، بمجرد فتحه الكتاب ، بحرية الكاتب ، كان العمل الفني ، من اي جانب أُخذ ، فعل ثقة بحرية البشر . وما دام القراء كالمؤلف لا يعترفون بهذه الحرية إلا ليتطلبوا منها ان تتبدى ، لذلك كان العمل الفني يتحدد بأنه تصوير خيالي للعالم من حيث كونه يتطلب الحرية الانسانية . ومن هنا نستنتج انه لا وجود اولاً لأدب أسود ، مهما كانت قتامة الالوان التي يصور بها العالم ، لأن هذا العالم يُصوَّر كي يشعر البشر الاحرار بحريتهم امامه . اذن لا وجود هناك إلا لروايات ناجحة او روايات فاشلة . والرواية الفاشلة هي التي تحاول ان تُعجِب بالتملق ، في حين ان الرواية الناجحة هي تطلُّب وفعل ايمان . لكن المظهر الوحيد الذي يستطيع الكاتب ان يقدم به العالم الى تلك الحريات التي يريد ان ينال موافقتها ، هو على الاخص مظهر عالم يتطلب دوماً المزيد من التشبع بالحرية . ومن غير المعقول ان يستعمل هذا الكرم الذي يطلقه الكاتب من قيوده ، لتكريس مظلمة من المظالم ، كما انه من غير المعقول أن يتمتع القارىء بحريته عند قراءته عملاً يوافق على استرقاق الانسان لأخيه الانسان ، او يرضى به ، او بالأحرى يستنكف عن ادانته . إن بمقدورنا ان نتصور ان يكتب اميركي اسود رواية ناجحة ، حتى لو كان يتجلى فيها حقد على البيض ، لأن ما يطالب به ، من خلال

هذا الحقد ، انما هو حرية بني قومه وجنسه . ولما كان يدعوني الى اتخاذ موقف الكرم ، فإنني لن استطيع ان اتحمل ، في اللحظة التي اشعر فيها بنفسي حرية محضة ، ان اكون من افراد عرق مضطهد . فأنا عندما اطالب جميع الحريات بأن تطالب بتحرر البشر الملونين ، فإنما اطالب بذلك ضد العرق الابيض وضد نفسي باعتباري احد أفراده . لكن ما من انسان يستطيع ان يتصور ، ولو للحظة ، أن من الممكن كتابة رواية ناجحة في مدح اللاسامية «٣» فمن غير الممكن ان يُطلب إلي ، في اللحظة التي اشعر فيها بأن حريتي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بحرية سائر البشر الآخرين ، ان استعمل هذه الحرية للموافقة على استرقاق البعض للبعض الآخر . وعلى هذا ، ليس للكاتب ، سواء أكان دارساً ام نقاداً ام هجاءً ام روائياً ، وسواء أتكلم فقط عن أهواء فردية أم هاجم نظام المجتمع ، اقول ليس له ، باعتباره انساناً حراً يتوجه الى بشر احرار ، إلا موضوع واحد : الحرية .

ومن هنا ، كانت كل محاولة لاسترقاق قرائه ، تهدده في فنه بالذات . ان الفاشية قد تصيب الحداد ، على سبيل المثال ، في حياته كإنسان ، لكنها لن تصيب بالضرورة مهنته . اما الكاتب ، فهي ستصيبه في كلتيهما ، بل ستصيبه في مهنته اكثر مما ستصيبه في حياته . لقد رأيت مؤلفين كانوا ، قبل الحرب ، ينادون الفاشية من كل قلوبهم ، ثم صرعهم العقم والجدب في اللحظة التي كان فيها النازيون يغرقونهم بالمكارم . انني افكر على الاخص بدريو لا روشيل[١] : لقد اخطأ ، لكنه كان صادقاً ، ولقد اثبت ذلك . لقد قبل بأن يدير مجلة مشبوهة . وراح في الشهور الاولى يوبخ ، ويؤنب . ويعظ مواطنيه . ولم يجب عليه احد : لأننا لم نكن احراراً في ان نفعل ذلك . وتعكر مزاجه ، وبات لا يشعر بتجاوب قرائه . وازداد لجاجة ، لكن لم تبدر اي اشارة تثبت له انه قد فُهم . لا اشارة حقد ، ولا اشارة غضب .

---

(١) كاتب فرنسي معاصر ، تعاون مع النازيين عند احتلالهم فرنسا . (هـ. م)

ولا اي شيء آخر : لا شيء . وظهر عليه انه مذهول ، فريسة لتدلق متزايد ، وتشكى بمرارة الى الألمان . كانت مقالاته رائعة ، فأصبحت فظة . وجاءت اللحظة التي قرع فيها صدره : لكن لم يتعالَ اي صدى ، إلا من الصحفيين المأجورين الذين كان يحتقرهم . وقدم استقالته ، ورجع عنها ، وتكلم من جديد ، في الصحراء دوماً . واخيراً صمت ، وقد كمّ فاه صمتُ الآخرين . لقد طالب باسترقاقهم ، لكنه تصوره ولا بد ، في رأسه المجنون ، استرقاقاً ارادياً ، بل حراً . وتم هذا الاسترقاق ، فهنأ الانسان الذي فيه نفسه على ذلك اكبر التهنئة ، لكن الكاتب لم يستطع ان يتحمله . وفي اللحظة نفسها ، ادرك آخرون ، كان عددهم اكبر لحسن الحظ ، ان حرية الكتابة تقتضي حرية المواطن . اننا لا نكتب الى عبيد . إن فن النثر متضامن مع النظام الوحيد الذي يظل للنثر فيه معنى : الديمقراطية . وعندما تُهدد هذه ، يُهدد هو الآخر . ولا يكفي القلم للدفاع عنهما . إذ سيأتي يوم يضطر فيه القلم الى التوقف ، ولا بد للكاتب آنذاك من ان يحمل السلاح . وعلى هذا الاساس ، ومهما كانت الطريقة التي توصلتَ بها الى الأدب ، ومهما كانت الآراء التي بشرت بها ، فإن الادب يرمي بك في قلب المعركة . والكتابة هي طريقة معينة لإرادة الحرية . واذا ما بدأت ، فأنت ملتزم ، شئت ام أبيت .

قد تسألون : ملتزم بماذا ؟ اذا قلنا : بالدفاع عن الحرية ، كان جوابنا سريعاً . هل القضية ان نكون حراساً للقيم المثالية ، مثل كتبة بندا [1] قبل الخيانة ، أم علينا ان نحمي الحرية العينية اليومية بخوضنا المعارك السياسية والاجتماعية ؟ ان هذا السؤال مرتبط بسؤال آخر : بسيط جداً ظاهرياً ، لكننا لا نطرحه على انفسنا مطلقاً . هذا السؤال هو : « لمن نكتب ؟ » .

---

(١) جوليان بندا : كاتب وناقد فرنسي يميني معاصر ، مشهور بكتابه « خيانة الكتبة » .(هـ.م)

ملاحظات

«١» : كذلك الأمر على درجات مختلفة بالنسبة الى موقف المشاهد تجاه الاعمال الفنية الاخرى (اللوحات ، السمفونيات ، التماثيل ، الخ .)

«٢» : يمكن لكل وسيلة ، في الحياة العملية ، ان تعتبر غاية ، منذ اللحظة التي نأخذ فيها بالبحث عنها ، وكل غاية تتكشف كوسيلة لبلوغ غاية اخرى .

«٣» : لقد ثار انفعال البعض لهذه الملاحظة . لهذا فإنني اطلب من هذا البعض ان يذكر لي اسم رواية واحدة كان القصد الصريح منها خدمة الاضطهاد ، اسم رواية واحدة كتبت ضد الساميين ، ضد السود ، ضد العمال ، ضد الشعوب المستعمَرة . قد يقال : « اذا لم تكن هناك رواية من هذا النوع ، فهذا لا يمنع ان تكتب واحدة منه في المستقبل » . لكنك ستعترف في مثل هذه الحال بأنك صاحب نظرية تجريدية . انت ، لا أنا . إذ انك تؤكد باسم مفهومك التجريدي عن الفن ، امكانية حدوث أمر لم يحدث سابقاً قط ، في حين انني اقتصر على اقتراح تفسير لواقع معترف به ١ .

---

(١) نعتقد ان سارتر يهاجم هنا الناقد الفرنسي اليميني اندريه روسو الذي كتب عام ١٩٤٧ مقالا ينتقد فيه « ما هو الأدب » ، ويدعي ان رواية من الروايات قد تكون جميلة ، وإن كانت لا سامية النزعة . (هـ. م)

لمن نكتب ؟

لا يبدو ، للوهلة الاولى ، أن في الأمر شكاً : اننا نكتب للقارىء أنى وُجد . ولقد رأينا ، بالفعل ، ان تطلُّب الكاتب يتوجه مبدئياً الى « جميع » البشر . لكن الاوصاف سابقة مثالية . فالكاتب يعرف في الواقع انه يكتب الى حريات غائصة ، مقنعة ، غير شاغرة ، وحريته نفسها غير صافية الى أبعد حدود الصفاء ، وعليه ان يطهرها من الشوائب : انه يكتب ايضاً ليطهرها من الشوائب . ومن السهل الى حد خطير الحديث بسرعة كبيرة عن القيم الخالدة : لأن القيم الخالدة معرّاة من اللحم كلّ التعرية . بل ان الحرية نفسها لتبدو ، اذا ما نظرنا اليها من وجهة نظر الابدية ، اشبه بغصن جاف : لأنها ، كالبحر ، مبدوءة دوماً من جديد . انها ليست شيئاً آخر سوى الحركة التي ننسلخ بها عن انفسنا باستمرار ونتحرر . ولا وجود لحرية معطاة ، بل على الانسان ان يكسب نفسه على صعيد الأهواء ، والعرق ، والطبقة ، والأمة ، وان يكسب مع ذاته البشر الآخرين . لكن المهم ، في هذه الحالة ، الوجه المتفرد للعقبة التي ينبغي اقتلاعها ، الوجه المتفرد للمقاومة التي ينبغي التغلب عليها ، لأنه هو الذي يعطي الحرية وجهها ، حسب كل ظرف . واذا كان الكاتب قد اختار ان يهذر ، كما يريد بندا ، فهو يستطيع

ان يتكلم في ايام السراء عن تلك الحرية الخالدة التي تنادي بها الوطنية الاشتراكية والشيوعية الستالينية ، والديمقراطيات الرأسمالية ، في آن واحد . وهو لن يزعج بذلك احداً : لأنه لا يتوجه الى احد ، ولأنه قد مُنح سلفاً كل ما يطلبه . لكن ليس هذا إلا حلماً مجرداً ، والكاتب يتحدث ، شاء ام أبى ، حتى لو كان يطمح الى أكاليل الغار الخالدة ، يتحدث الى مواطنيه ، الى معاصريه ، الى اخوته في العرق او في الطبقة . وبالفعل ، اننا لم ننتبه بما فيه الكفاية الى ان العمل الفكري هو بطبيعته « ايحائي » . فحتى لو كان هدف الكاتب ان يقدم أكمل تصوير لموضوعه ، إلا انه لا مجال هناك لأن يروي كل شيء ، فهو يعرف دوماً اكثر مما يقول . وهذا راجع الى ان اللغة إضمارية . فلو اردت ان اشير الى جاري بأن زنبوراً قد دخل من النافذة ، فليس علي ان ألقي خطاباً طويلاً . تكفي كلمة واحدة ، حركة واحدة : « انتبه ! » او « هناك ! » . وما إن يراه ، حتى يكون كل شيء قد تم . لنفترض اننا امام اسطوانة تنسخ لنا ، دون تعليقات ، المحادثات اليومية التي تدور في بيت من بيوت « بروفان » او « آنغوليم »[1] . اننا لن نفهم شيئاً : لأننا نفتقر الى «القرينة» ، اي نفتقر الى الذكريات المشتركة والادراكات المشتركة ، الى وضع الزوجين ومشاريعهما ، وباختصار الى العالم بصورته التي يعلم كل من المتخاطبين انها بادية للآخر . وكذلك القراءة : إن الناس الذين يعيشون في عصر واحد او جماعية واحدة ، والذين عاشوا الاحداث ذاتها ، والذين يطرحون على انفسهم الاسئلة ذاتها او يتملصون منها ، لهم مشارب واحدة ، وبينهم تواطؤ واحد ، وتوجد بينهم الجثث ذاتها . لهذا ينبغي ألا نكثر من الكتابة ، ما دامت هناك كلمات ـ مفاتيح . اني احتاج ، لأقص سيرة الاحتلال الألماني على جمهور اميركي ، الى الكثير من التحليل والاحتراس ، وسأضطر الى اضافة عشرين صفحة لتبديد الظنون والآراء المسبقة والاساطير ، وبعد ذلك ينبغي ان استوثق من مركزي عند كل خطوة ،

---

(١) مدينتان فرنسيتان . (هـ . م)

وان ابحث في تاريخ الولايات المتحدة عن صور ورموز تسمح بفهم تاريخنا ، وان اضع دوماً نصب عيني الفرق بين تشاؤمنا باعتبارنا هرمين ، وبين تفاؤلهم باعتبارهم احداثاً . اما اذا كتبت عن الموضوع نفسه للفرنسيين ، فإننا نكون فيما بيننا ، فتكفي عندئذ كلمات كهذه : « عزف موسيقى عسكرية ألمانية في كشك حديقة عامة » . ان كل شيء ههنا : ربيع حاد ، حديقة ريفية ، رجال ذوو رؤوس محلوقة ينفخون في آلات نحاسية ، مارّة عمي صمّ يحثون الخطا ، مستمعان او ثلاثة متجهمون تحت الاشجار ، تحية الصباح بالآلات الموسيقية ، تلك التحية التي لا تجدي فرنسا فتيلاً والتي تضيع في السماء ، عارنا وقلقنا ، غضبنا ، وكبرياؤنا ايضاً . كذلك فإن القارىء الذي اخاطبه ليس ميكروميغاس ولا « الساذج [1] » ولا الإله الأب ؛ انه ليس جاهلاً جهل المتوحش الطيب الذي علينا ان نشرح له كل شيء بدءاً من المبادىء ، وهو ليس طيفاً ولا صفحة بيضاء . كما انه لا يملك المعرفة المطلقة التي يملكها الملاك او الأب الأبدي . انني اكشف له بعض مظاهر العالم ، واستفيد مما يعرف لأحاول ان اعلمه ما لا يعرف . انه يملك ، وهو المعلق بين الجهل الكلي والمعرفة الشاملة ، أمتعة محددة تتنوع من لحظة الى اخرى وتكفي للكشف عن « تاريخيته » . وبالفعل ، انه ليس بالمرة وعياً حينياً ، او تأكيداً محضاً لازمنياً للحرية ، كما انه لا يحلق فوق التاريخ : انه خائض فيه . والمؤلفون ايضاً تاريخيون ، وهذا هو على وجه التحديد السبب الذي يجعل البعض منهم يتمنى التملص من التاريخ بقفزة في الأبدية . وبين هؤلاء البشر الغائصين في تاريخ واحد ، البشر الذين يساهمون سوية في صنعه ، يقوم احتكاك تاريخي بواسطة الكتاب الترجمان . ان الكتابة والقراءة هما وجهان لواقعة تاريخية واحدة ، والحرية التي يدعونا اليها الكاتب ليست وعياً مجرداً محضاً لكوننا احراراً . انها غير « كائنة » ، بحصر المعنى ، بل هي تكتسب ذاتها في موقف تاريخي . ان كل كتاب يقترح تحرراً

(١) البطلان الرئيسيان لقصتين لفولتير معروفتين بهذين الاسمين . (هـ . م)

عينياً بدءاً من استلاب خاص . وبالتالي يوجد في كل كتاب اعتماد ضمني على مؤسسات ، على عادات ، على اشكال معينة في الاضطهاد والنزاع ، على تطيّر وعلى مكاسب جديدة للحسّ السليم ، على بديهيات وجهالات ، على طرق خاصة في التفكير جعلت منها العلوم موضة تطبق في كل الميادين ، على آمال ، على هواجس ، على عادات في الحساسية والخيال بل الادراك ، واخيراً على تقاليد وقيم مكتسبة ، على عالم شامل يتقاسم المؤلف والقارىء ملكيته . وهذا العالم المعروف حق المعرفة ، هو العالم الذي يحييه المؤلف ويغلفه بحريته ، وهو العالم الذي ينبغي على القارىء ان يباشر بدءاً منه تحرره العيني : انه الاستلاب ، الموقف ، التاريخ ، إنه هو الذي يجب ان استعيده وان آخذه على عاتقي ، انه هو الذي يجب ان أبدله او ان احافظ عليه ، من اجلي ومن اجل الآخرين . وما دامت حرية المؤلف وحرية القارىء تبحثان كل منهما عن الاخرى ، وتتبادلان التأثير من خلال عالم واحد ، اذن يمكننا القول إن اختيار المؤلف لمظهر من العالم هو الذي يقرر شخصية القاريء ، كما ان المؤلف ، في الوقت نفسه ، باختياره للقارىء يقرر الموضوع . وعلى هذا ، فإن جميع اعمال الفكر تحتوي في ذاتها على صورة القارىء التي هي موجهة اليه . واني لأستطيع ان ارسم صورة « ناثانائيل » اعتماداً على « الاغذية الارضية » : اني ارى ان الاستلاب الذي ندعوه الى التحرر منه انما هو الأسرة ، والاموال غير المنقولة التي يملكها او سيملكها بالوراثة ، والمشروع النفعي ، والاخلاقية المكتسبة ، والايمان الديني الضيق . كما ارى ان لديه ثقافة وأوقات فراغ لأنه من غير المعقول ان نقترح « مينالك » [1] كمثال يحتذي على عامل يدوي ، او على عاطل عن العمل ، او على اسود من الولايات المتحدة ، كما اعرف انه غير مهدد بأي خطر خارجي : لا بالجوع ، ولا بالحرب ، ولا باضطهاد طبقة او عرق . والخطر الوحيد

---

(١) مينالك : هو الشخصية الرئيسية الثانية في « الأغذية الأرضية » التي يدعـــو اندريه جيد بطله ناثانائيل الى احتذائها ، لأن مينالك يمثل كل فرح الحياة . (هـ. م)

المعرض له هو ان يقع ضحية بيئته الخاصة ، اذن فهو « ابيض » ، «آري » ، غني ، وريث اسرة بورجوازية كبيرة تعيش في عصر مستقر نسبياً وما يزال يحيا حياة هنيئة ، اخذت فيه عقيدة الطبقة المالكة بالأفول حديثاً او كادت . انه يشبه على وجه التحديد « دانييل دي فونتانان » [1] الذي قدمه لنا « روجيه مارتن دي غار » فيما بعد كمعجب متحمس بأندريه جيد .

ولنأخذ مثالاً اقرب عهداً : إن من المذهل ألا يلاقي « صمت البحر » [2] ، العمل الذي كتبه مقاوم من الساعة الاولى ، ورغماً عن وضوح هدفه التام في نظرنا ، إلا الكراهية في اوساط المهاجرين في نيويورك ولندن وحتّى في الجزائر احياناً ، ومن المذهل ايضاً ان يذهبوا إلى حد اتّهام موٴلفه بالتعاون . وهذا راجع الى ان فيركور لم يكن يتطلع الى « هذا » الجمهور . اما في المنطقة المحتلة ، على العكس ، فإنه ما من انسان قد خامره الشك لا في نيات الموٴلف ولا في فعالية كتابته : كان يكتب لنا . وبالفعل ، انني لا اعتقد اننا نستطيع الدفاع عن فيركور بقولنا إن « ألمانيّه » حقيقي ، وان شيخه الفرنسي وحفيدته حقيقيان . وقد كتب كوستلر [3] عن هذا الموضوع صفحات جميلة للغاية : ان صمت هذين الفرنسيين لا يبدو مشاكلاً للواقع سيكولوجياً ، بل إن فيه طعماً خفيفاً من مخالفة الواقع التاريخي ، فهو يذكّر بصمت فلاحي موباسان الوطنيين العنيد اثناء احتلال آخر ، احتلال «آخر » مع آمال اخرى ، ومخاوف اخرى ، وعادات اخرى . اما بالنسبة الى الضابط الألماني ، فإن صورته لا تفتقر الى الحياة ، لكن فيركور الذي كان يرفض ، كما هو بديهي ، كل تعاون مع الجيش المحتل ، قد رسمه مع ذلك « شهماً » ،

---

(١) من أبطال رواية روجيه مارتن دي غار الطويلة المشهورة «آل تيبو » . (هـ. م)

(٢) الرواية القصيرة المشهورة لكاتب المقاومة الفرنسية الأول « فيركور » . أبطالها فتاة فرنسية وجدها ، يرفضان كل حديث مع الضابط الألماني المهذب الذي قطن في منزلها أثناء الاحتلال

(٣) آرثر كوستلر : كاتب مجري معاصر . كان من كبار الشيوعيين ثم انسحب وسقط في احضان اليمين . (هـ. م)

بتركيبه بين العناصر المحتملة لمثل هذا النموذج . وعلى هذا ، ينبغي علينا ألا نفضل ، باسم « الحقيقة » ، هذه الصور على الصور التي كانت الدعاوة الانجلو – ساكسونية تختلقها كل يوم . لكن رواية فيركور كانت « أنجع » بالنسبة الى فرنسي يقيم في فرنسا عام ١٩٤١ . فعندما يكون العدو مفصولاً عنك بسد من نار ، يتوجب عليك ان تحكم عليه بأجمعه كتجسيد للشر : ذلك ان كل حرب مانوية [1] . فمن المفهوم اذن ألا تضيع صحف انكلترا وقتها في التمييز بين الاخيار والأشرار في الجيش الألماني . لكن السكان المغلوبين المحتلة بلادهم ، الممتزجين بغالبيهم ، يتعلمون من جديد ، على العكس ، عن طريق الاعتياد ، وبتأثير دعاوة ماهرة ، ان يعتبروهم بشراً . بشر اخيار او اشرار ، أخيار « و » أشرار في آن واحد . ولو صور لهم كتاب من الكتب الجنود الالمان في عام ١٩٤١ غيلاناً ، لأثار ضحكهم واخطأ هدفه . لكن منذ نهاية ١٩٤٢ ، كان « صمت البحر » قد فقد فعاليته ، ذلك لأن الحرب بدأت من جديد على ارضنا : فمن جهة اولى ، دعاوة سرية ، وتخريب ، وتدمير خطوط الحديد ، واغتيالات ؛ ومن الجهة الثانية ، تعتيم انوار ، ونفي ، وسجن ، وتعذيب ، وإعدام رهائن . هكذا وجد سد من نار غير مرئي فصل من جديد الألمان عن الفرنسيين . لقد بتنا لا نريد أن نعرف هل الألمان الذين يقلعون أعين اصدقائنا واظافرهم ، شركاء للنازية ام ضحايا لها . ولم يعد يكفي ان نحتفظ امامهم بصمت مترفع ، ما كانوا ليسامحوا به أصلاً . كان لا بد للانسان ، عند هذا المنعطف من الحرب ، من ان يكون معهم او ضدهم . ووسط الغارات والمذابح ، والقرى المحترقة ، والنفي ، بدأت رواية فيركور تبدو وكأنها قصيدة حب بريء : لقد فقدت جمهورها . ان جمهورها هو انسان ١٩٤١ ، ذلك الانسان الذي أذلته الهزيمة ، لكن الذي فاجأته مجاملة المحتل المدروسة ، والذي يرغب في السلام

---

(١) أي أحد طرفيها المتحاربين يمثل الخير ، والثاني يمثل الشر . (هـ م)

حقاً ، والذي افزعه شبح البولشفية ، والذي ضللته خطابات بيتان [1] . وكان من العبث ان يُصور الالمان بالنسبة الى هذا الانسان كوحوش دموية ، بل كان لا بد من التسليم معه ، على العكس ، بأن من الممكن ان يكونوا مهذبين بل ودودين ، وما دام قد اكتشف في دهشة ان معظمهم « بشر مثلنا » ، فقد كان لا بد من ان يُظهَر له من جديد أن الإخاء مستحيل ، حتّى في مثل هذه الحالة ، وان الجنود الاجانب يكونون أتعس وأعجز كلما أبدوا مودة اكبر ، وأن من الواجب النضال ضد نظام وضد عقيدة هدامين حتّى لو كان البشر الذين جاؤونا بهما لا يبدون لنا أشراراً . ومجمل القول ، لما كنا نتوجه الى جمهور سلبي ، ولما لم يكن هناك إلا القليل من المنظمات الهامة التي كانت تبدي حذراً كبيراً في قبول المنتسبين ، لذلك كان الشكل الوحيد من اشكال المعارضة الذي يمكن ان نطالب به السكان ، هو الصمت ، والاحتقار ، والطاعة الاجبارية التي تشهد على انها اجبارية . هكذا حددت رواية فيركور جمهورها ، وهي بتحديده قد حددت نفسها : انها تريد ان تحارب في روح البورجوازية الفرنسية عام ١٩٤١ ، آثار لقاء مونتوار [2] . لقد كانت حيه ، لاذعة ، ناجعة ، بعد سنة ونصف من الهزيمة . لكن لن تستهوي احداً ، بعد نصف قرن من الزمن . واذا قرأها جمهور قليل الاطلاع يومذاك ، فإنه سيقرأها كحكاية جميلة وذابلة بعض الشيء ، عن حرب ١٩٣٩ . ويبدو ان الموز يكون أطيب طعماً عند قطفه . كذلك فإن اعمال الفكر ينبغي ان تستهلك في مكانها .

اننا قد نغرى بأن نأخذ على كل محاولة لتفسير عمل من الاعمال الفكرية بالجمهور الذي يخاطبه ، دقتها الباطلة وطابعها غير المباشر . أليس من الابسط والأدق ، والأكثر مباشرة ، ان نعتبر وضع المؤلف بالذات هو العامل

---

(١) فيليب بيتان : مارشال فرنسا (١٨٥٦ - ١٩٥١) . ترأس الدولة الفرنسية خلال فترة الاحتلال (١٩٤٠ - ١٩٤٤) . وبعد الحرب حكم بالإعدام . (هـ. م)

(٢) لقاء الماريشال بيتان مع هتلر عام ١٩٤٠ . (هـ. م)

المحدد ؟ أليس من المناسب ان نتمسك بالمفهوم التيني[1] عن « البيئة » ؟ وأنا سأجيب بأن التفسير بالبيئة هو فعلاً « محدّد » : ان البيئة « تنتج » الكاتب ، لهذا انا لا اؤمن بها . اما الجمهور فهو ، على العكس ، يناديه ، اي يطرح اسئلة على حريته . ان البيئة هي قوة دافعة من الوراء ، اما الجمهور فهو ، على العكس ، انتظار ، فراغ ينبغي ملوْه ، « تطلّع » بالمعنى المجازي والحقيقي على حد سواء . وباختصار ، انه « الآخر » . واذا كنت أتطرف في دحض تفسير العمل بوضع الانسان ، فذلك لأنني اعتبرت دوماً ان مشروع الكتابة تجاوز حر لوضع انساني معين و « كلي » . وهو لا يختلف في ذلك ، أصلاً ، عن سائر المشاريع الأخرى . كتب « إتيامبل »[2] في مقال مليء بالظرافة لكنه سطحي بعض الشيء « ١ » : « كنت بسبيل اعادة النظر في قاموسي الصغير عندما وقعت عيناي صدفة على ثلاثة سطور لجان بول سارتر يقول فيها : « بالفعل ، ليس الكاتب بالنسبة الينا فيستال ولا آرييل . انه في المغطس مهما فعل ، موسوم ، معرض للخطر ، حتّى في أنأى خلوة له »[3] . ان نكون في قلب الورطة ، في صميم المأزق . انني اكاد اتعرف في هذه الجملة كلمة بليز باسكال : « اننا غائصون » . لكني رأيت الالتزام بالتالي يفقد كل قيمة ، ويهبط فجأة الى الظاهرة الاكثر ابتذالاً ، الى ظاهرة الأمير والعبد ، الى الشرط الانساني » .

انني لا اقول شيئاً آخر . كل ما هنالك أن إتيامبل يتصنع الطيش . فإذا كان كل انسان « غائصاً » ، فهذا لا يعني مطلقاً انه واعٍ لذلك تمام الوعي . ان معظم الناس يمضون حياتهم في اخفاء التزامهم عن انفسهم . وهذا لا يعني بالضرورة انهم يحاولون الهرب عن طريق الكذب ، او الفردوس

---

(١) نسبة الى الناقد الفرنسي هيبوليت تين (١٨٢٨ - ١٨٩٣) ، صاحب نظرية العرق والبيئة والزمن في تفسير الأعمال الفنية . (هـ . م)

(٢) إتيامبل : ناقد فرنسي معاصر له دراسة مشهورة عن رامبو . (هـ . م)

(٣) هي السطور المذكورة في « تقدمة الأزمنة الحديثة » .

المصطنع ، او الحياة الوهمية : إذ يكفيهم ان يعتموا مصابيحهم ، ان يروا الأوائل دون الأواخر ، او بالعكس ، أن يتبنوا الغاية ويمروا مرور الكرام بالوسائل ، ان يرفضوا التضامن مع اشباههم ، ان يحتموا بروح الجد ، ان يجردوا الحياة من كل قيمة بالنظر اليها من وجهة نظر الموت ، وان يجردوا في الوقت نفسه الموت من كل فظاعة بالهرب منه الى ابتذال الحياة اليومية ، وبإقناع انفسهم ، اذا كانوا من طبقة مضطهدة ، أن بمقدور المرء التملص من طبقته بواسطة عظمة عواطفه ، وبإخفائهم عن انفسهم ، اذا كانوا من بين المضطَهدين ، تواطؤهم مع المضطهِدين بزعمهم ان الانسان يستطيع ان يظل حراً في الاغلال اذا كان يتذوق نكهة الحياة الداخلية . اجل ، يستطيع الكتّاب كغيرهم من الناس اللجوء الى هذا كله . وثمة بعض منهم ، وهم الاغلبية ، يقدمون ترسانة كاملة من الحيل الى القارىء الذي يريد ان ينام باطمئنان . انني سأقول إن الكاتب يلتزم عندما يحاول ان يعي كل الوعي وأصحاه انه « غائص » ، اي عندما ينقل الالتزام ، من اجله ومن اجل الآخرين ، من صعيد التلقائية المباشرة الى صعيد التبصّر . ان الكاتب هو بماهيته وسيط والتزامه هو التوسط . بيد انه إذا كان صحيحاً ان علينا ان نطلب حسابات بدءاً مـــن شرطه ، فينبغي ان نتذكر ايضاً ان شرطه ليس شرط انسان بشكل عام فحسب ، بل شرط كاتب ايضاً . ربما كان يهودياً ، تشيكياً ، ومن اسرة فلاحين ، لكنه «كاتب» يهودي ، «كاتب» تشيكي ومن زمرة قروية . عندما حاولت في دراسة اخرى ان احدد موقف اليهودي ، لم اجد إلا هذا : « اليهودي انسان يعتبره البشر الآخرون يهودياً ، والتزامه هو ان يختار نفسه بنفسه بدءاً من موقف مفروض عليه [1] » . ذلك ان هناك صفات لا تأتينا إلا عن طريق احكام الغير فقط . اما بالنسبة الى الكاتب ، فإن الحالة أعقد ، لأنه ما من انسان مضطر الى ان يختار نفسه كاتباً . وعلى هذا فإن الحرية هي الاصل : انني مؤلف بسبب مشروعي

(١) راجع « تأملات في المسألة اليهودية » .

لحر اولاً في ان اكتب . لكن سرعان ما ينضاف هذا : انني اصبح انساناً يعتبره البشر الآخرون كاتباً ، اي انساناً مضطراً الى الاجابة على طلب معين ، مقلداً شاء ام ابى وظيفة اجتماعية معينة . ومهما كانت اللعبة التي يريد ان يلعبها ، فان عليـــه ان يلعبها بدءاً من تصور الآخرين له . انه يستطيع ان يريد تعديل الشخصية في مجتمع معطى ، لكن اذا اراد ان يغيرها ، فعليه ان يتلبسها اولاً . وهكذا يتدخل الجمهور بأعرافه ، ورؤيته للعالم ، ومفهومه عن المجتمع والادب في قلب المجتمع . انه يحاصر الكاتب ، ويطوقه ، وتصبح متطلباته الآمرة او الخفية ، ورفضه ، وهربه ، معطيات الواقع الذي يمكن ان يُبنى العمل بدءاً منه . لنأخذ مثال الكاتب الاسود الكبير ريشارد رايت [1] . فإذا نحن اخذنا بعين الاعتبار شرطه «كإنسان» فقط ، اي شرطه «كزنجي» من جنوب الولايات المتحدة منقول الى الشمال ، ادركنا فوراً انه لا يستطيع ان يكتب إلا عن سود وبيض ، «منظور اليهم بأعين السود» . هل نستطيع ان نفترض ، ولو للحظة ، انه يقبل بأن يقضي حياته في تأمل الحق والجمال والخير الابدي ، بينما ٩٠ بالمئة من زنوج الجنوب محرومون عملياً من حق الانتخاب ؟ واذا ما دار الحديث هنا عن خيانة الكتبة ، فإنني اجيب انه لا وجود للكتبة عند المضطهدين . ان الكتبة هم بالضرورة طفيليات الطبقات او العروق المضطهِدة . وعلى هذا ، اذا ما اكتشف أسود من الولايات المتحدة في نفسه ميلاً الى ان يكون كاتباً ، فإنه يكتشف في الوقت نفسه موضوعه : انه الانسان الذي يرى البيض من الخارج ، الذي يتمثل الثقافة البيضاء من الخارج ، والذي يظهر كل كتاب من كتبه استلاب العرق الاسود في قلب المجتمع الاميركي . وليس ذلك بشكل موضوعي على طريقة الواقعيين ، لكن بشكل عاطفي عنيف بحيث يورط قارئه معه . لكن هذا الفحص يترك طبيعة عمله غير محددة : فهو يستطيع ان يكون كاتباً انتقادياً ، او مؤلف اغاني البلوز ، او إرميا زنوج

(١) أعظم روائي أسود في العالم . من رواياته «الصبي الأسود» و «صبي من البلد» . (هـ.م)

الجنوب . فإذا اردنا ان نذهب الى ابعد من ذلك ، كان علينا ان نأخذ بعين الاعتبار جمهوره . الى من يتوجه اذن ريشارد رايت؟ يقيناً انه لا يتوجه الى الانسان العالمي : ان مفهوم الانسان العالمي يتضمن هذه المميزة الاساسية التي تنص على انه غير ملتزم او منخرط في اي عصر خاص ، وعلى انه لا ينفعل ، لا قليلاً ولا كثيراً ، لمصير زنوج لويزيانا او لمصير العبيد الرومانيين في ايام سبارتاكوس ، على حد سواء . ان الانسان العالمي لا يستطيع ان يتصور إلا القيم العالمية . انه توكيد محض ومجرد لحقوق الانسان غير القابلة للابطال . لكن رايت لا يستطيع ايضاً ان يفكر في توجيه كتبه الى العرقيين البيض في فرجينيا او كارولينا ، اولئك الذين اعلنوا الحصار مسبقاً ، والذين لن يفتحوها . ولا الى الفلاحين السود في مزارع الميسيسبي بلويزيانا الذين لا يعرفون القراءة . واذا ظهرت عليه السعادة من الاستقبال الذي تقابل به اوروبا كتبه ، إلا انه من الجلي انه لم يفكر اولاً ، عند كتابتها ، بالجمهور الاوروبي . ان اوروبا بعيدة ، وسخطها غير ناجع ، ومراء . وليس بمقدوره ان ينتظر الشيء الكثير من امم استعبدت الهند ، والهند الصينية ، وافريقيا السوداء . وتكفي هذه الاعتبارات وحدها لتحدد قراءه : انه يتوجه الى سود الشمال المثقفين والى الاميركيين البيض من ذوي الارادة الطيبة (المثقفون ، الديمقراطيون اليساريون ، الراديكاليون ، العمال المنتسبون الى « مؤتمر التنظيم الصناعي ») [1] .

وهذا لا يعني انه لا يتوجه من خلالهم الى جميع البشر : لكنه يتوجه اليهم من « خلالهم » : فكما ان الحرية الابدية تُستشف في افق التحرر التاريخي والعيني الذي ينشده ، كذلك فإن عالمية الجنس البشري تكمن في أفق زمرة قرائه العينية والتاريخية . ان الفلاحين السود الأميين ومزارعي الجنوب يمثلون هامش امكانيات مجردة حول جمهوره الواقعي : فالأمي

(١) اكبر نقابة عمالية في اميركا (هـ.م) .

يستطيع ، بعد كل شيء ، ان يتعلم القراءة كما يمكن « للصبي الأسود » ان يقع بين ايادي اشد الناس عناداً في كراهية البيض وان يفتح عينيه . هذا يعني فقط ان كل مشروع انساني يتجاوز حدوده الواقعية ويمتد رويداً رويداً حتى اللانهاية . والحال انه من الملاحظ وجود كسر واضح في قلب هذا « الجمهور الواقعي » . ان القراء السود يمثلون لريشارد رايت الذاتية . الطفولة نفسها ، العقد نفسها ، المصاعب نفسها : انهم يفهمون بنصف كلمة ، بقلوبهم . انه ينيرهم على انفسهم ، في سعيه الى الاستنارة بصدد وضعه الشخصي . انه يتوسط الحياة التي يعيشونها يوماً فيوماً ، عيشة مباشرة ، والتي يتحملون مشاقها دون ان يجدوا كلمة يعبرون بها عن آلامهم ، ويسميها ، ويريهم اياها : انه وعيهم ، والحركة التي يرتفع بها مما هو مباشر الى الانكفاء على شرطه ليتفكر به إنما هي حركة عرقه كله . لكن مهما كانت ارادة القراء البيض الطيبـــة ، فان هؤلاء يمثلون « الآخر » بالنسبة الى كاتب اسود . انهم لم يعيشوا ما عاشه ، ولا يستطيعون ان يفهموا شرط الزنوج إلا بقصارى الجهد وإلا بالاعتماد على تشابهات تهدد بأن تخونهم في كل لحظة . ثم ان رايت ، من جهة اخرى ، لا يعرفهم معرفة تامة : انه لا يدرك ، إلا من الخارج فقط ، طمأنينتهم المتكبرة وذلك اليقين الهادىء الذي يشترك فيه جميع الآريين البيض ، اليقين بأن العالم ابيض وبأنهم مالكوه . ان البيض لا يرون في الكلمات التي يخطها على الورق الدلالة نفسها التي يراها السود : لذلك عليه ان يختار بتبصر ، ما دام يجهل الصدى الذي ستجده في تلك الوجدانات الاجنبية . وعندما يحدثهم ، فإن هدفه بالذات يكون قد تبدل : لأن قصده في مثل هذه الحال ان يحرجهم وان يجعلهم يقيسون مسؤولياتهم ، ان يثير سخطهم وأن يسبب لهم الخجل . وعلى هذا فإن كل عمل لرايت يحتوي على ما سماه بودلير « طلباً لجوجاً مزدوجاً متواقتاً » ، وكل كلمة ترجع الى قرينتين . وتطبق على كل جملة قوتان في آن واحد ، تحددان توتر قصتها الذي لا تمكن مقارنته بشيء البتة . فلو تحدث الى البيض وحدهم ،

لأمكن ان يبدو اكثر إسهاباً ، اكثر تعليماً ، واكثر سباباً ايضاً . ولو تحدث الى السود وحدهم ، لبدا اكثر إضماراً ، واكثر مشاركة ، واكثر رثاء ايضاً . ولكان عمله في الحالة الاولى قريباً من الهجاء ، وفي الحالة الثانية قريباً من المراثي التنبوئية : فإرميا لم يكن يتحدث إلا الى اليهود . لكن ريشارد رايت الذي يكتب الى جمهور ممزق ، قد عرف كيف يحافظ على هذا التمزق ويتجاوزه في آن واحد : فجعل منه ذريعة لعمل فني .

* * *

إن الكاتب يستهلك ولا ينتج ، حتى لو قرر ان يخدم بالريشة مصالح المجتمع . ان أعماله الفنية تبقى مجانية ، وبالتالي لا يمكن تقديرها . ان قيمتها التجارية محددة تحديداً تعسفياً . فهو في بعض العصور يحظى بالضيافة ، وفي غيرها يأخذ نسبة مئوية من مبيع كتبه . لكن كما انه لا يوجد قياس مشترك بين القصيدة والضيافة الملكية في العهد القديم ، كذلك لا يوجد مثل هذا القياس في المجتمع الراهن بين العمل الفكري وبين مكافأته بنسبة مئوية . وفي الحقيقة ان الكاتب لا يأخذ أجرة ، انما تُقدم له وسائل العيش ، الكريم او الذليل حسب العصور . وهو لا يستطيع ان يسير على غير هذا النحو ، لأن نشاطه « غير مفيد » : إذ ليس من « المفيد » البتة ، بل احياناً من « المؤذي » ، ان يعي المجتمع ذاته . ذلك لأن المفيد يتحدد على وجه التحديد في مجتمع قائم ، وتبعاً لمؤسسات وقيم وغايات محددة اصلاً . فإذا ما رأى المجتمع نفسه ، وبخاصة اذا ما رأى انه « مرئي » ، فإن في ذلك ، في حد ذاته ، نقضاً للقيم القائمة وللنظام : فالكاتب يقدم له صورته ، ويدعوه الى ان يأخذها على عاتقه ، او الى ان يبدل نفسه . وهو ، على كل حال ، يتبدل . انه يفقد التوازن الذي يمنحه اياه الجهل ، ويتأرجح بين الخجل وعدم الحياء ، ويمارس المراءاة . وهكذا فإن الكاتب يهب المجتمع « وعياً تعيساً » ، وهو ، من هذه النقطة ، في عداء دائم مع القوى المحافظة التي تتمسك بالتوازن الذي يريد ان يهدمه . ذلك لأن الانتقال الى اللامباشر الذي لا يمكن ان

يتم إلا بنفي المباشر هو ثورة دائمة. ان الطبقات الحاكمة وحدها تستطيع ان تسمح لنفسها بترف مكافأة نشاط خطر وغير منتج كهذا النشاط، واذا كانت تفعل ذلك، فهذا تكتيك منها وسوء فهم في آن واحد. وهو سوء فهم في غالب الاحيان، لأن اعضاء النخبة الحاكمة، باعتبارهم قد تحرروا من الهموم المادية، قد تحرروا الى حد يكفي ليرغبوا في ان يعوا انفسهم وعياً تأملياً. انهم يريدون ان يستعيدوا ملكية ذواتهم، وأن يعهدوا الى الفنان بأن يقدم لهم صورتهم دون ان يتبينوا أن عليهم فيما بعد ان يأخذوها على عاتقهم. وهو تكتيك عند البعض لأنهم، إذ ادركوا الخطر، يستضيفون الفنان ليراقبوا قوته الهدامة. وعلى هذا فإن الكاتب هو طفيلي «النخبة» الحاكمة. لكنه يسير، وظيفياً، في عكس مصالح الذين يقدمون له وسائل العيش «٢». وهذه هي المعركة الاولية التي تحدد شرطه. واحياناً تكون المعركة جلية. اننا ما نزال نتحدث عن تلك الحاشية التي سببت نجاح «زواج فيغارو»[١]، على الرغم من ان هذه المسرحية قد قرعت اجراس موت العهد. واحياناً اخرى تكون مقنعة، لكنها تظل موجودة لأن التسمية إظهار ولأن الإظهار تغيير. ولما كان نشاط النقض هذا، الذي يضر بالمصالح القائمة، يهدد بالإسهام، ولو كانت مساهمته متواضعة للغاية، في تغيير النظام، ولما كانت هذه الطبقات المضطهَدة، من جهة اخرى، لا تتذوق القراءة ولا تملك وقتاً فارغاً لها، لذا فإن مظهر المعركة الموضوعي يمكن ان يعبر عن نفسه كصراع بين القوى المحافظة او جمهور الكاتب الواقعي، وبين القوى التقدمية او الجمهور الافتراضي. ان الكاتب يستطيع ان يكون، في مجتمع بلا طبقات، بنيته الداخلية ثورة دائمة، وسيطاً «للجميع». كما يمكن لنقضه المبدئي ان يسبق او يرافق التبدلات الفعلية. وهذا هو المعنى العميق الذي ينبغي ان يعطى في رأيي الى فكرة «النقد الذاتي». ان توسيع جمهور الكاتب الواقعي حتى حدود جمهوره الافتراضي، سينجز

(١) مسرحية كوميدية نثرية لبومارشيه كتبت عام ١٧٨٤ (هـ.م).

في وعيه مصالحه بين الاتجاهات المتعادية ، وسيمثل الادب ، بعد ان تحرر كلياً ، «السلبية» باعتبارها فترة ضرورية للبناء . لكن هذا النمط من المجتمعات لا وجود له حالياً حسب معرفتي ، ويمكننا ان نشك في ان يكون ممكناً . اذن فالنزاع يظل مصدر ما سأسميه تقلبات الكاتب وضميره التعيس .

إن هذا النزاع يقتصر على أبسط تعبير له عندما لا يكون للجمهور الافتراضي وجود عملياً ، وعندما تمتص الطبقة صاحبة الامتياز الكاتب بدلاً من ان يظل على هامشها . وفي مثل هذه الحالة يتحد الادب بعقيدة الحكام ، ويتم التأمل في قلب الطبقة ، ويتجه النقض الى الجزيئات ويتم باسم مبادىء غير منقوضة . وهذا ما حدث مثلاً في اوروبا في مطلع القرن الثاني عشر حين بات الكاتب يكتب للكتبة فقط . لكنه كان يستطيع ان يحتفظ بنقاء الضمير ، لأن هناك طلاقاً بين ما هو روحي وبين ما هو زمني . لقد شقت الثورة المسيحية طريق السؤدد امام ما هو روحي ، اي الروح بالذات كسلبية ونقض وتعالٍ وبناء دائم ، بعيداً عن ملكوت الطبيعة ، عن مجتمع الحريات «المعادي للطبيعة» . لكن كان من الضروري ان تؤخذ اولاً هذه القدرة العالمية على تجاوز الموضوع على انها موضوع ، وان يظهر هذا النفي الدائم للطبيعة كطبيعة بالدرجة الاولى ، وان تتجسد تلك الطاقة على الخلق الدائم للعقائد وعلى تجاوزها ، ان تتجسد ، كبداية ، في عقيدة خاصة . لقد كان الروحي ، في القرون الاولى من عصرنا هذا ، أسيراً للمسيحية ، او اذا شئنا ، كانت المسيحية هي الروحي بالذات لكن مستلباً . انها الروح وقد استحالت موضوعاً . ومن هنا نفهم ان تتجلى اولاً كاختصاص لبعض الافراد ، بدلاً من ان تظهر كمشروع مشترك متجدد دوماً بين جميع البشر . لقد كان لمجتمع العصر الوسيط حاجات روحية ، ولقد اقام لخدمتها سلكاً من الاختصاصيين ينتسبون اليه عن طريق الاختيار المتبادل . اننا نعتبر اليوم القراءة والكتابة حقين للانسان ، ووسيلتين في الوقت نفسه للاتصال بـ «الآخر» ، وهما حقان طبيعيان ، وبديهيان شأن اللغة الشفهية تماماً .

لهذا فإن الفلاح الأكثر جهلاً هو قارىء بالقوة . اما في ايام الكتبة فقد كانتا تكنيكاً محفوظاً بدقة للمحترفين . وما كانتا تمارسان لذاتهما ، كتمارين للروح ، ولم يكن لهما هدف التوصيل الى ذلك المذهب الانساني الرحب غير المحدد الذي سمي فيما بعد بـ « الانسانيات » ، بل كانتا فقط وسيلتين للمحافظة على العقيدة المسيحية ولتناقلها . كانت معرفة القراءة اداة ضرورية لتحصيل معرفة النصوص المقدسة وشروحها التي لا تحصى . كانت معرفة القراءة تعني معرفة الشرح . وما كان سائر البشر يتطلعون الى امتلاك هذين الفنين التكنيكيين المهنيين ، اكثر مما نتطلع نحن اليوم الى تعلم حرفة النجار او القانوني اذا كنا نمارس مهناً اخرى . كان البارونات يعتمدون على الكتبة (الإكليريكيين) للقيام بمهمة انتاج الروحية والحفاظ عليها . وكانوا عاجزين بذاتهم عن القيام بمهمة مراقبة الكتّاب ، كما يفعل الجمهور اليوم ، وما كانوا يستطيعون تمييز الهرطقة من المعتقدات القويمة اذا تُركوا بدون مساعدة . كانوا ينفعلون فقط حين يلجأ البابا الى السلطة المدنية . فكانوا آنذاك يسلبون ويحرقون كل شيء ، لكنهم كانوا يفعلون ذلك لأنهم يثقون بالبابا ولأنهم لا يحتقرون اي فرصة للسلب . وصحيح ان العقيدة موجهة لهم في النهاية ، لهم وللشعب ، لكنها كانت توصل اليهم شفهياً بالمواعظ ، ثم سرعان ما ملكت الكنيسة لغة ابسط من الكتابة : الصورة . ان تماثيل الأديرة والكاتدرائيات وألواح الزجاج المصورة ، والرسوم ، والفسيفساء ، تتحدث عن الله وعن التاريخ المقدس . وكان الاكليريكي يكتب ، على هامش هذا المشروع الواسع لتمجيد الايمان ، تاريخه ، ومؤلفاته الفلسفية ، وشروحه ، وقصائده . وكانت موجهة الى اقرانه ، ومراقبة من قبل رؤسائه . وما كان عليه ان يهتم بالتأثير الذي ستحدثه مؤلفاته على الجماهير ، لأنه مطمئن سلفاً الى انها لن تطلع عليها . وما كان ليستطيع ان يفكر بإشعال نار التأنيب في ضمير اقطاعي او مكار : فالعنف اميّ . لم يكن هدفه اذن ان يُرجع الى ما هو زمني صورته ، ولا ان يأخذ موقفاً ، ولا ان يستخلص ما هو روحي من التجربة التاريخية

بواسطة مجهود متواصل . بل على العكس من ذلك تماماً ، فما دام الكاتب من الكنيسة ، وما دامت الكنيسة معهداً روحياً غير محدود يثبت كرامته بمقاومته التغير ، وما دام التاريخ والزمني يشكلان كلاً واحداً ، وما دامت الروحية تتميز جذرياً عن الزمني ، وما دام هدف الطبقة الاكليريكية هو الحفاظ على هذا التميز ، اي الحفاظ على نفسها كسلك متخصص تجاه القرن . وما دام الاقتصاد بالإضافة الى ذلك مجزأ للغاية ووسائل النقل نادرة للغاية وبطيئة بطئاً لامتناهياً بحيث ان الاحداث التي تجري في مقاطعة من المقاطعات لا تمس مطلقاً المقاطعة المجاورة وبحيث يستطيع الدير ان يتمتع بأمانة الخاص ، لهذا كله فإن مهمة الكاتب ، تماماً كمهمة بطل الأكارنيين [1] عندما تكون بلاده في حرب ، هي ان يثبت استقلاله بانهماكه في تأمل « الأبدي » وحده . انه يؤكد دون تراخٍ ان « الأبدي » موجود ، ويظهره فقط بمجرد أن اهتمامه الوحيد هو النظر اليه ، وهو يحقق ، بهذا المعنى ، المثل الاعلى لبندا ، لكننا نرى في اي شروط : إذ ينبغي ان تُستلب الروحية والأدب ، وان تنتصر عقيدة خاصة ، وان تجعل الكثرة الاقطاعية انعزال الاكليريكيين ممكناً ، وان تكون غالبية السكان العظمى أمية ، وان يكون جمهور الكاتب الوحيد هو مجمع الكتّاب الآخرين . وليس من المعقول ان يستطيع الكاتب ممارسة حريته في التفكير ، وان يكتب الى جمهور يتجاوز جماعة الاختصاصيين الضيقة ، وان يقتصر على وصف مضمون القيم الابدية والافكار « القبلية » في آن واحد . ان نقاء ضمير الكاتب الاكليريكي الوسيطي قد أزهر فوق ضريح الأدب .

إلا انه ليس من الضروري كل الضرورة ، كيما يحتفظ الكتّاب بهذا الضمير السعيد ، ان يستحيل جمهورهم الى سلك مشكل من المحترفين . بل يكفي ان يغرقوا في عقيدة الطبقة صاحبة الامتياز ، وأن يتشربوها كلياً ،

---

(١) مسرحية لأريستوفان مثلت عام ٤٢٥ ق.م. يسخر فيها من أنصار الحرب مع اسبارطة (هـ.م).

وألا يقدروا حتّى على تصور عقائد اخرى . لكن وظيفتهم، في مثل هذه الحال ، تتعدل : إذ لا يعود المطلوب منهم ان يكونوا « حراس » العقائد ، بل ألا يشنعوا بها فحسب . ونستطيع ان نختار على ما اعتقد ، كمثال ثان على انضمام الكتّاب الى العقيدة السائدة ، القرن السابع عشر الفرنسي .

في ذلك العصر ، كانت « علمنة » الكاتب وجمهوره في طريقها الى الإنجاز . ولا شك في ان منبعها هو القوة الامتدادية للشيء المكتوب ، وطابعه التذكاري ، وما يتضمّنه كل عمل فكري من نداء الى الحرية . لكن ثمّة ظروف خارجية قد ساهمت فيها ايضاً ، مثل تطور التعليم ، وتداعي السلطة الروحية ، وظهور العقائد الجديدة المكرسة بصراحة الى ما هو زمني . بيد ان العلمنة لا تعني التعميم . فقد ظل جمهور الكاتب محدوداً للغاية . وكان في مجموعه يدعى « المجتمع » ، وكانت هذه الكلمة تدل على جزء من الحاشية ، والاكليريكيين ، والقضاة ، والبورجوازية الغنية . اما اذا نظر اليه فرداً فرداً ، فكان القارىء يدعى « رجلاً شريفاً » ، وكان يمارس وظيفة رقابة معينة تسمى « الذوق » . اي انه كان ، بكلمة واحدة ، عضواً من الطبقات العليا واختصاصياً . واذا انتقد الكاتب ، فهذا لأنه يعرف الكتابة هو نفسه . إن جمهور كورناي ، وباسكال ، وديكارت ، هو مدام دي سيفينيه [١] ، والفارس دي ميري [٢] ، ومدام غرينيان [٣] ، ومدام دي رامبويه [٤] ، وسانت ـ افريموند . اما الجمهور اليوم فهو ، بالنسبة الى الكاتب ، في حالة سلبية : انه ينتظر ان تفرض عليه آراء او شكل فني جديد . انه الكتلة الهامدة التي ستتجسد فيها الفكرة . ووسيلته في المراقبة غير مباشرة وسالبة . اننا لا نستطيع ان نقول إنه يعطي رأيه . انه يشتري الكتاب فقط

(١) كاتبة فرنسية (١٦٢٦ – ١٦٩٦) مشهورة برسائلها الى ابنتها (ه.م) .
(٢) كاتب أخلاقي فرنسي (١٦٠٧ – ١٦٨٤) .
(٣) ابنة مدام دي سيفينيه (١٦٤٦ – ١٧٠٥) .
(٤) سيدة صاحبة صالون أدبي مشهور (١٥٨٨ – ١٦٦٥) .

او لا يشتريه . وعلاقة المؤلف بالقارىء مماثلة لعلاقة الذكر بالأنثى : ذلك ان القراءة قد اصبحت مجرد وسيلة من وسائل الإعلام ، والكتابة وسيلة عامة للغاية من وسائل الإيصال . لقد كانت معرفة القراءة في القرن السابع عشر تعني معرفة الكتابة معرفة حسنة . وليس ذلك لأن العناية الالهية قد وزعت بالتساوي هبة الاسلوب بين البشر كافة ، بل لأن القارىء ظل كاتباً بالقوة ، وإن لم يعد شخصه وشخص الكاتب واحداً . انه يشكل جزءاً من نخبة طفيلية تعتبر فن الكتابة دلالة على تفوقها ، إن لم نقل انها تعتبره مهنة . انه يقرأ لأنه يعرف الكتابة ، وكان بمقدوره ، بشيء من الحظ ، ان يكتب ما يقرأه . وكان الجمهور فعالاً : فكان نتاج الفكر يوضع رهن مشيئته حقاً ، فيحكم عليه باسم سلم من القيم التي كان يسهم في الحفاظ عليها . وليس بمقدورنا حتى ان نتصور ثورة مماثلة للثورة الرومانتيكية في ذلك العصر ، لأن مثل هذه الثورة تتطلب مساهمة جمهور غير محدد ، يتلقى المفاجأة والإقلاق والانعاش تلقياً مفاجئاً بالكشف له عن افكار او عواطف يجهلها ، جمهور يتطلب دوماً ، لعدم وجود قناعات صلبة لديه ، ان يُغتصب ويُخصب . لكن القناعات ، في القرن السابع عشر ، كانت وطيدة لا تمكن زعزعتها ، فالعقيدة الدينية قد تضاعفت بعقيدة سياسية أفرزها ما هو زمني بالذات : فلم يكن اي انسان يشك في وجود الله ، او في حق العاهل الإلهي . وكانت « للمجتمع » لغته ، ونعمه ، وطقوسه ، وكان يريد ان يجدها في الكتب التي يقرأها . وكذلك تصوره للزمن . ولما كانت الواقعتان التاريخيتان اللتان يتأملهما دون كلل — الخطيئة الاصلية والخلاص — تعودان الى ماضٍ بعيد ، ولما كانت الأسر الكبيرة الحاكمة تستمد كبرياءها وتبرير امتيازاتها من هذا الماضي بالذات ، ولما كان المستقبل لا يمكن ان يأتي بجديد ، وما دام الله اكمل من ان يتبدل ، وما دامت اكبر سلطتين ارضيتين ، الكنيسة والمملكة ، لا تطمحان إلا الى السكون ، لهذا كله كان عنصر الزمنية الفعال هو الماضي ، الماضي الذي هو نفسه انحطاط محسوس للأبدي . اما الحاضر

فهو خطيئة مستمرة لا تستطيع ان تجد عذراً لها الا اذا عكست ، بأقل قدر ممكن من الشر ، صورة عصر دالت دولته . ولا بد لأي فكرة ، حتّى تلقى الاستقبال ، ان تبرهن على قِدمها ، ولا بد لأي عمل فني ، حتّى ينال الاعجاب ، ان يستوحي نموذجاً قديماً . ونحن ما نزال نجد كتّاباً نصبوا من انفسهم ، بصراحة ، حراساً لهذه العقيدة . فما يزال هناك اكليريكيون كبار ينتمون الى الكنيسة ، لا همّ لهم إلا حماية العقيدة . ويضاف اليهم «كلاب الحراسة» من العالم الزمني ، أمثال مؤرخي العصر ، وشعراء البلاط ، والحقوقيين والفلاسفة الذين يهتمون بإقامة عقيدة الحكم الملكي المطلق وبالحفاظ عليها . لكننا نشهد ظهور فئة ثالثة من الكتّاب الى جانبهم ، كتاب علمانيون حقاً ، «يقبل» معظمهم بعقيدة العصر الدينية والسياسية دون ان يرى نفسه مسؤولاً عن البرهنة عليها او الحفاظ عليها . وهم لا يكتبون عنها ، بل يتبنونها ضمنياً ، فهي بالنسبة اليهم ما سميناه منذ قليل بالقرينة او مجموع الافتراضات المسبقة المشتركة بين القراء والمؤلف ، والتي هي ضرورية لتمكن هؤلاء القراء من فهم ما يكتبه هذا المؤلف . وهم ينتسبون ، بشكل عام ، الى البورجوازية . انهم ضيوف على الطبقة النبيلة . ولما كانوا يستهلكون دون ان ينتجوا ، ولما كانت الطبقة النبيلة لا تنتج هي الأخرى بل تعيش من عمل الآخرين ، فهم اذن طفيليو طبقة طفيلية . انهم ما عادوا يعيشون في مجمع ، لكنهم يشكلون ، في هذا المجتمع الشديد الاندماج ، نقابة ضمنية ، وقد اختارت السلطة الملكية ، لتذكرهم دوماً بأصلهم المجمعي وبالإكليريكية القديمة ، بعضاً منهم وضمتهم في نوع من المجمع الرمزي : الاكاديمية . ان الملك يطعمهم ، والنخبة تقرأهم ، لهذا فإنهم لا يهتمون إلا بالإجابة على طلب هذا الجمهور الضيق . وضميرهم مرتاح ايضاً او بقدر ما كان ضمير كتبة القرن الثاني عشر مرتاحاً تقريباً . وكان من المستحيل في ذلك العصر ان يأتي ذكر لجمهور افتراضي متميز

عن الجمهور الواقعي . وقد يحدث لـ « لابروبير »[1] ان يتكلم « عن » فلاحين ، لكنه لا يوجه كلامه اليهم . واذا ما وصف حالتهم البائسة ، فهو لا يفعل ذلك ليستخلص منه دليلاً ضد العقيدة التي هو راضٍ بها ، بل يفعل ذلك باسم هذه العقيدة : ان حالتهم تلك عار على الملوك المستنيرين ، على المسيحيين الطيبين . وهكذا يتخاطبون عن الجماهير من فوق رؤوسها ، وحتى دون ان يتصوروا ان الكتابة يمكن ان تساعدها على وعي ذاتها . وقد نفى تجانس الجمهور كل تناقض في روح المؤلفين . انهم غير متوزعين مطلقاً بين قراء واقعيين ، لكن مكروهين ، وبين قراء افتراضيين مرغوبين ، لكن يتعذر الوصول اليهم . انهم لا يطرحون على انفسهم اسئلة عن الدور الذي عليهم ان يلعبوه في العالم ، لأن الكاتب لا يتساءل عن مهمته إلا في العصور التي لا تكون فيها هذه المهمة مرسومة بوضوح ، والتي يضطر فيها الى ان يبتكرها او يعيد ابتكارها . اي عندما يتبين ، وراء قراء النخبة ، وجود كتلة غير متبلورة من القراء الممكنين ، يستطيع ان يختار ان يصل اليهم أو ألا يصل ، وعندما يتوجب عليه ان يقرر بنفسه علاقته معهم ، في حالة الطلب منه الوصول إليهم . لقد كان لمؤلفي القرن السابع عشر وظيفة محددة ، لأنهم كانوا يخاطبون جمهوراً مستنيراً ، فعالاً ومحدوداً بدقة ، يمارس عليهم رقابة متواصلة . انهم مجهولون من الشعب ، ومهنتهم ان يُرجعوا الى النخبة التي تقوم بأودهم صورتها . لكن هناك عدة وسائل لإرجاع صورة من الصور : فثمة لوحات هي بذاتها نقض ، لأنها صنعت من الخارج وبدون هوى من قبل رسام يرفض كل تواطؤ مع نموذجه . لكن كي يستطيع الكاتب ان يفكر بمجرد رسم لوحة ـ نقض لقارئه الواقعي ، فلا بد له من ان يكون قد وعى تناقضاً معيناً بينه وبين جمهوره ، اي ان

---

(١) جان دي لابروبير : كاتب وأخلاقي فرنسي (١٦٤٥ - ١٦٩٦) مشهور بكتابه « الطبائع » (هـ.م) .

يأتي قراءه « من الخارج » وأن ينظر اليهم بدهشة او ان يشعر بأن المجتمع الصغير الذي يشكله معهم تثقل عليه نظرة مندهشة هي نظرة الوجدانات الاجنبية (الاقليات الجنسية ، الطبقات المضطهـَدة ، الخ) . لكن لما لم يكن هناك وجود في القرن السابع عشر للجمهور الافتراضي ، ولما كان الفنان يقبل بعقيدة النخبة دون ان ينتقدها ، لذا كان يجعل من نفسه شريكاً لجمهوره ، ولا تأتي اي نظرة اجنبية لتوقع الاضطراب في ألعابه . فالناثر ليس ملعوناً ، بل ولا الشاعر . فليس عليهما ان يقررا عند كل مؤلف معنى الادب وقيمته ، ما دام هذا المعنى وتلك القيمة مثبتتين من قبل التقاليد : انهما لا يعرفان ، وهما المندمجان اندماجاً قوياً في مجتمع متسلسل الرتب ، كبرياء التفرد او قلقه . انهما ، بكلمة واحدة ، «كلاسيكيان » . وبالفعل ان الكلاسيكية توجد عندما يتخذ مجتمع من المجتمعات شكلاً مستقلاً نسبياً ، وتتغلغل فيه اسطورة خلوده ، اي عندما يخلط الحاضر بالأبدي والتاريخية بالتقليدية ، وعندما يكون تسلسل الرتب قائماً بشكل لا يتجاوز معه الجمهورُ الافتراضي مطلقاً الجمهورَ الواقعي ، وبحيث يكون كل قارىء ، بالنسبة الى الكاتب ، ناقداً متخصصاً ورقيباً ، وعندما تكون العقيدة الدينية والسياسية قوية قوة كبيرة ، والنواهي حازمة للغاية ، بحيث لا يعود هناك مجال في اي حالة ، للكشف ، عن ميادين جديدة للفكر ، ويصبح الهدف كله صياغة « الأفكار العامة » التي تبنـّتها النخبة ، بحيث تكون القراءة – التي هي ، كما رأينا ، العلاقة العينية بين الكاتب وجمهوره – طقساً من طقوس « التعرف » ، مماثلاً للتحية ، اي ان تكون التأكيد الاحتفالي بأن القارىء والمؤلف من عالم واحد ، وبأن آراءهما واحدة في كل شيء . وعلى هذا فإن كل نتاج فكري هو ، في الوقت نفسه ، فعل تهذيب ، والاسلوب هو اسمى تهذيب من المؤلف تجاه قارئه . كما ان القارىء ، من جهته ، لا يمل من ان يجد الافكار نفسها في الكتب الاكثر تنوعاً ، لأن هذه الافكار هي افكاره ، ولأنه لا يطلب ابداً ان يكتسب افكاراً غيرها ، بل يطلب

ان تقدم له في عظمة الافكار نفسها التي يملكها أصلاً . ومن هنا كانت الصورة التي يقدمها المؤلف الى قارئه مجردة ومتواطئة معه بالضرورة ، فهو لا يستطيع ، ما دام يخاطب طبقة طفيلية ، ان يظهر الانسان في حالة العمل ، ولا ان يظهر ، بشكل عام ، علاقات الانسان مع الطبيعة الخارجية . ولما كان هناك ، من جهة اخرى ، سلك من الاختصاصيين يهتمون ، تحت إشراف الكنيسة والمملكة ، بالمحافظة على العقيدة الروحية والزمنية ، فإن الكاتب ما كان حتى ليشك في اهمية العوامل الاقتصادية والدينية والميتافيزيقية والسياسية ، في تكوين الشخص . ولما كان المجتمع الذي يعيش فيه يخلط الحاضر بالأبدي ، فإنه ما كان ليستطيع حتى ان يتصور أبسط تبدل في ما يسميه بالطبيعة الانسانية . انه يفهم التاريخ على انه سلسلة من الاحداث العارضة تؤثر على الانسان الابدي تأثيراً سطحياً ، دون ان تعدّله تعديلا عميقاً ، واذا توجب عليه ان يعطي معنى الديمومة التاريخية ، فإنه كان يرى فيها تكراراً أبدياً ، بحيث تتمكن الاحداث السابقة بل يتوجب عليها ان تقدم امثولات لمعاصريه ، كما كان يرى فيها في الوقت نفسه عملية تراجع خفيف ، ما دامت احداث التاريخ الرئيسية قد « مضت » منذ زمن بعيد ، وما دامت نماذجه القديمة تبدو له غير قابلة للمساواة بغيرها ، باعتبار ان العصور القديمة قد استطاعت ان تبلغ الكمال في الآداب . وهو يجاري في كل ذلك ، مرة ثانية ، جمهوره الذي يعتبر العمل لعنة ، والذي « لا يشعر » بموقفه في التاريخ والعالم لسبب بسيط هو انه صاحب امتيازات ، ولأن شاغله الوحيد هو الايمان ، واحترام الملك ، والهوى ، والحرب ، والموت والتهذيب . ومجمل القول ان صورة الانسان الكلاسيكي سيكولوجية خالصة ، لأن الجمهور الكلاسيكي لا يعي إلا سيكولوجيته . وهنا ايضاً ينبغي ان نفهم ان هذه السيكولوجية بالذات تقليدية . انها لا تهتم بأن تكشف حقائق عميقة وجديدة عن القلب الانساني ، ولا بأن تبني فرضيات ، لأن الكاتب المتمزق ، المستاء ، لا يخترع تفسيرات لقلقه إلا في المجتمعات غير المستقرة ،

وإلا عندما يتدرج الجمهور على عدة طبقات اجتماعية . إن سيكولوجية القرن السابع عشر وصفية خالصة . انها لا تقوم على تجربة المؤلف الشخصية ، بقدر ما هي التعبير الجمالي عما تفكر به النخبة عن ذاتها . لقـــد استمد « لاروشفوكو »[١] شكل حِكَمه ومضمونها من تسليات الصالونات . كما ان علم اليسوعيين عن حـــل مشكلات الضمير ، وآداب معاشرة « المتحذلقات »[٢] ، ولعبة اللوحات الشخصية ، ومذهب « نيكول »[٣] الاخلاقي ، والمفهوم الديني عن الأهواء ، هي أصل مئات المؤلفات الأخرى . كمـــا كانت المسرحيات الكوميدية تستوحي السيكولوجيـــة القديمة والحس السليم الغليظ للبورجوازية العليا . لقد كان المجتمع يرى صورة نفسه في تلك السيكولوجية بإعجاب ، لأنه كان يتعرف فيها الأفكار التي يكوّنها عن نفسه . ولم يكن يطلب ان يُكشف له عما هو عليه حقاً ، بل ان يُعكس له ما كان يعتقد أنه عليه . ولقد كان مسموحاً ، بلا شك ، لبعض الهجاء ، لكن النخبة بأكملها هي التي كانت تقوم ، باسم اخلاقها ، ومن خلال الرسائل الهجائية والكوميديات ، بإنجاز عمليات التنظيف والتطهير الضرورية لصحتها . ان الهزء من المراكيز السخيفين او من المرافعين او من المتحذلقات ، ما كان يتم قط من وجهة نظر « خارجة » عن الطبقة الحاكمة ، بل كان يوجه اليهم دوماً على انهم شذاذ غير قابلين للتمثل من قبل مجتمع صقلته الشرائع الرشيدة ، يعيشون على هامش الحياة الاجتماعية . انهم اذا سخروا من « عدو المجتمع »[٤] فلأنه يفتقر الى التهذيب ، واذا سخروا من « كاتوس » و « ماديلون »[٥] فلأنهما مهذبتان اكثر مما ينبغي .

---

(١) كاتب فرنسي (١٦١٣ — ١٦٨٠) . مشهور بكتابه « الحكم » (هـ.م) .
(٢) من هذه النماذج استوحى موليير مسرحيته الشهيرة المعروفة باسم «المتحذلقات السخيفات»
(٣) بيير نيكول (١٦٢٥ — ١٦٩٥) . مؤلف كتاب « مقالات في الأخلاق » (هـ.م) .
(٤) مسرحية شعرية لموليير (١٦٦٦) من خمسة فصول (هـ.م) .
(٥) بطلتا مسرحية موليير « المتحذلقات السخيفات » (هـ.م) .

ان « فيلامانت »[1] تخالف الافكار السائدة عن المرأة . والبورجوازي النبيل كريه على قلب البورجوازيين الاغنياء ذوي التواضع المتغطرس ، الذين يعرفون عظمة وضعهم ومذلته ، وكريه في الوقت نفسه على النبلاء لأنه يريد ان يغتصب حرم الطبقة النبيلة . ان هذا الهجاء الداخلي ، الفيزيولوجي اذا جاز التعبير ، لا علاقة له بالهجاء الكبير عند كل من « بومارشيه »[2] و « ب . ل . كوريه »[3] و « ج . فاليس »[4] ، و « سيلين »[5] : فهو اقل شجاعة وأشد قسوة بكثير لأنه يعبر عن العمل الرادع الذي تمارسه الجماعية على الضعيف ، والمريض ، والخليع . انه الضحكة غير المشفقة لعصابة من الغلمان الشياطين امام بلاهة تصرف من آذوه .

كان الكاتب ، الناشيء من اصل بورجوازي وعلى تقاليد بورجوازية ، الشبيه في منبته بأورو نت[6] وكريزال[7] اكثر من شبهه بزملائه اللامعين والمضطربين في عام ١٧٨٠ او ١٨٣٠ ، المقبول في مجتمع الكبار والعائش على حسابهم ، المبتعد عن طبقته الاصلية بعض الشيء بتقربه من الطبقة العليا ، المقتنع بأن الموهبة لا تغني عن النسب ، المنقاد لتوبيخات الكهنة ، المحترم للسلطة الملكية ، السعيد بأن يحتل مكاناً متواضعاً في تلك البناية الضخمة القائمة على عماد الكنيسة والملكية ، مكاناً ما فوق التجار والجامعيين وتحت النبلاء والاكليريكيين ، اقول كان الكاتب يؤدي مهنته مرتاح الضمير ،

---

(١) الشخصية الأولى في مسرحية موليير « النساء العالمات » . (هـ. م)

(٢) كارون دي بومارشيه . كاتب فرنسي كوميدي (١٧٣٢ - ١٧٩٩). مشهور بمسرحيته « حلاق اشبيلية » و « زواج فيغارو » . (هـ. م)

(٣) بول لويس كوريه : كاتب فرنسي (١٧٧٢ - ١٨٢٥) . مشهور بهجائه .

(٤) جول فاليس : كاتب فرنسي (١٨٣٢ - ١٨٨٥) . مؤلف رواية « جان فانتراس »

(٥) لويس فرديناند سيلين : كاتب فرنسي معاصر ، توفي مؤخراً . مؤلف روايتي « رحلة الى آخر الليل » و « موت بالدين » . (هـ. م)

(٦) بطل مسرحية موليير « عدو المجتمع » . نموذج رجل البلاط الذي يدعي الذكاء . (هـ.م)

(٧) إحدى شخصيات مسرحية موليير « النساء العالمات » . (هـ. م)

مقتنعاً بأنه جاء بعد فوات الأوان ، وبأن كل شيء قد قيل ، وبأن من المناسب فقط ان يعيد قوله بطريقة محببة . كان يتصور ان المجد الذي ينتظره إن هو إلا صورة موهنة لألقاب وراثية ، واذا كان يعتقد انه سيكون خالداً فلأنه لم يكن حتّى ليشك في ان مجتمع قرائه قد يقلب نتيجة لتبدلات اجتماعية . وهكذا كان بقاء البيت المالك يبدو له ضمانة لبقاء شهرته .

لكن ، وعلى الرغم منه تقريباً ، كانت المرآة التي قدّمها بتواضع الى قرائه سحرية . فقد كانت مرآة تأسر وتعرض للخطر . وعلى الرغم من ان كل شيء قد رتب بحيث لا تقدم لهم إلا صورة متملقة لهم ومتواطئة معهم ، ذاتية اكثر منها موضوعية . داخلية اكثر منها خارجية ، لكن هذا لم يمنع ان تظل هذه الصورة عملاً فنياً ، اي ان الاساس الذي تقوم عليه كامن في حرية المؤلف وانها نداء الى حرية القارىء . ولما كانت جميلة ومصنوعة من زجاج ، فإن التراجع الجمالي يجعلها بعيدة المتناول . إذ يستحيل على المرء ان يعجب بنفسه فيها ، وأن يجد فيها دفئاً مريحاً او تسامحاً خفياً . وعلى الرغم من انها مصنوعة من افكار العصر الشائعة ومن مجاملاته المهموسة التي توحّد المعاصرين وكأنها رابطة سُرية[1] ، فانها مدعومة بحرية ، ومن هنا تكتسب نوعاً آخر من الموضوعية . وصحيح ان النخبة تجد « ذاتها » حقاً في المرآة : لكنها ذاتها التي كانت ستراها فيما لو ذهبت الى ابعد حدود القسوة . انها لم تتجمد في موضوع بنظرة « الآخر » ، لأن الفلاح والعامل لم يصبحا بعد « الآخر » بالنسبة اليها ، ولأن فعل التصوير الفكري الذي يميز فن القرن السابع عشر هو عملية داخلية خالصة : انه يدفع فقط الى اقصى حد جهد كل فرد للرؤية بوضوح في ذاته . انه كوجيتو دائم . وهو بلا شك لا يضع موضع اتهام البطالة ، ولا الاضطهاد ، ولا الطفيلية ، ذلك لأن هذه المظاهر التي تتميز بها الطبقة الحاكمة لا تتكشف إلا للمراقبين

---

(١) من الحبل السري . (هـ م)

الذين تموضعوا خارجاً عنها . وعلى هذا فإن الصورة التي تعكس عنها هي صورة سيكولوجية بحتة . لكن التصرفات التلقائية ، بانتقالها الى مرحلة التبصر ، تفقد براءتها وتبريرها بأنها مباشرة ، فيتوجب على المرء إما ان يتبناها وإما ان يبدلها . وصحيح انه عالم تهذيب وطقوس هو العالم الذي يُقدم للقارىء ، لكن هذا القارىء يكون ، في الوقت نفسه ، قد خرج من هذا العالم ما دام مدعواً الى معرفته ، والى تعرف نفسه فيه . وبهذا المعنى ، لا يكون راسين مخطئاً عندما قال بصدد « فيدر »[1] إن « الأهواء ليست مرسومة فيها للعيان إلا لإظهار كل الفوضى التي هي سبب لها » . هذا بشرط ألا نفهم من ذلك ابداً انه قصد بكلامه هذا بصراحة أن يدخل إلى الاذهان فظاعة الحب . ذلك ان تصوير الهوى يعني تجاوزه والتحرر منه . وليس من قبيل الصدفة اذا كان الفلاسفة ، في تلك الأيام ، قد عزموا على الشفاء من الهوى بواسطة المعرفة . ولما كنا عادة نطلق اسم « الاخلاق » على ممارسة الحرية ممارسة متبصرة تجاه الأهواء ، لذلك ينبغي ان نعترف بأن فن القرن السابع عشر هو فن صالح ، كل الصلاح ، لتهذيب الاخلاق . لا لأنه قصد قصداً صريحاً ان يعلم الفضيلة ، ولا لأنه مسموم بالنيات الحسنة التي تصنع الادب الرديء ، بل لمجرد انه يقترح على القارىء صورته بصمت ، ويكشف له عن انها غير محتملة . واذا قلنا : صالح لتهذيب الاخلاق ، نكون قد جئنا بتعريف وتحديد في آن واحد . انه ليس « إلا » صالحاً لتهذيب الاخلاق . فإذا كان يقترح على الانسان ان يتجاوز ما هو سيكولوجي الى ما هو اخلاقي . فهذا لأنه يعتبر المشاكل الدينية ، والميتافيزيقية ، والسياسية ، والاجتماعية ، محلولة . لكن هذا لا يعني ان عمله اقل « كاثوليكية » . انه ما دام يخلط الانسان العام بالبشر المتفردين الذين يقبضون على زمام السلطة ، لذا فهو لا يكرس نفسه لتحرير اي زمرة عينية من المضطهَدين . لكن الكاتب مع ذلك ، وعلى الرغم من ان الطبقة المضطهِدة قد تمثلته كلياً ، ليس شريكاً في الاضطهاد

---

(١) أعظم مسرحية لراسين . كتبت عام ١٦٧٧ . في خمسة فصول . (هـ . م)

البتة . إن اعماله محررة بشكل لا يقبل الجدال ، لأن مفعولها هو تحرير الانسان من ذاته ، داخل تلك الطبقة .

لقد درسنا حتى الآن الحالة التي كان فيها الجمهور الافتراضي للكاتب منعدماً تماماً على وجه التقريب ، والتي لم تكن فيها اي معركة تمزق جمهوره الواقعي . ولقد رأينا انه يستطيع ، في مثل هذه الحال ، أن يقبل مرتاح الضمير بالعقيدة السائدة ، وان يوجه نداءاته الى الحرية من داخل هذه العقيدة بالذات . اما اذا ظهر الجمهور الافتراضي فجأة او اذا انقسم الجمهور الواقعي الى أحزاب متعادية ، فإن كل شيء يتبدل . وعلينا ان ندرس الآن ما الذي يحدث للأدب عندما يكون الكاتب مضطراً الى رفض عقيدة الطبقات الحاكمة .

يظل القرن الثامن عشر الحظ الوحيد في التاريخ للكتّاب الفرنسيين ، وفردوسهم الذي سرعان ما فقدوه . إن وضعهم الاجتماعي يومذاك لم يتغير عما كان عليه : فهم جميعاً ، باستثناء البعض ، من اصل بورجوازي ، لكن رعاية الكبار لهم أخرجتهم عن طبقتهم . ولقد اتسعت دائرة قرائهم الواقعيين بشكل محسوس ، لأن البورجوازية بدأت تقرأ ، لكن الطبقات « السفلى » ما زالت تجهلهم ، واذا كانوا قد تحدثوا عنها اكثر مما فعل لابروبير او فينيلون [1] ، إلا أنهم لم يتوجهوا إليها مطلقاً ، حتى ولا بالفكر . لكن انقلاباً عميقاً قسم جمهورهم الى قسمين . فصار من المتوجب عليهم ان يلبّوا مطالب متناقضة . إن « التوتر » هو الذي يميز ، منذ البداية ، موقفهم . ويتجلى هذا التوتر بطريقة خاصة جداً . فقد فقدت الطبقة الحاكمة ، بالفعل ، الثقة في عقيدتها ، واتخذت موقف الدفاع ، وحاولت ، الى حد ما ، ان تؤخر انتشار العقائد الجديدة ، لكنها لم تستطع ان تمنع تغلغلها فيها . لقد فهمت ان مبادئها الدينية والسياسية كانت خير أداة لتوطيد قوتها ، لكن بما انها لم تكن ترى فيها على وجه التحديد إلا اداة ، لذا كفت عن الايمان بها

(١) أسقف وكاتب فرنسي مشهور (١٦٥١ – ١٧١٥) . (هـ. م)

مطلق الايمان . وهكذ احلّت الحقيقة « الذرائعية » محل الحقيقة الموحى بها . واذا كانت الرقابة والنواهي قد ظهرت للعيان اكثر مما كانت عليه في الماضي ، إلا انها تستّر ضعفاً خفياً ومجون اليأس . ولم يعد هناك وجود للكتبة « الاكليريكيين » ، واصبح ادب الكنيسة محاولة دفاعية غير مجدية ، اصبح قبضة مطبقة على عقائد تفلت من بين الاصابع . وصار يُكتب ضد الحرية ، ويتوجه الى الاحترام ، والخوف ، والمصلحة ، وكفَّ عن ان يكون ادباً بكفّه عن ان يكون نداء حراً لبشر أحرار . والتفتت تلك النخبة التائهة الى الكاتب الحقيقي وطلبت منه المستحيل : طلبت منه ألا يجنبها قسوته ، اذا كان مصراً على ذلك ، لكن ان ينفخ على الاقل شيئاً من روح الحرية في عقيدة آخذة بالذبول ، وان يتوجه الى عقل قرائه وان يقنعه بتبني عقائد اصبحت مع الزمن غير عقلية . وباختصار ، لقد طلبت منه ان يصبح مروجاً من مروجي الدعاوة دون ان يكف عن ان يكون كاتباً . لكن لعبتها كانت خاسرة : فما دامت مبادئها لم تعد بدهيات مباشرة وغير مكتوبة ، وما دامت مضطرة الى أن « تقترحها » على الكاتب ليدافع عنها ، وما دام الهدف لم يعد إنقاذها لذاتها بل الإبقاء على النظام ، لذا فهي تنقض صحتها بالمجهود نفسه الذي تبذله لإعادة توطيدها . والكاتب الذي يقبل بأن يعيد تثبيت هذه العقيدة المزعزعة ، انما « يقبل » بذلك على الأقل : إن هذا الارتضاء الإرادي بمبادىء كانت تتحكم سابقاً بالعقول دون ان تتبدى للعيان ، يحرره منها . انه يكون بذلك قد تجاوزها ، ووجد نفسه ، رغماً عنه ، في قلب العزلة والحرية . كما كانت البورجوازية التي تشكل ما يسمى في المفردات الماركسية بالطبقة الصاعدة تتطلع في الوقت نفسه ، من جهة اخرى ، الى التخلص من عقيدة مفروضة عليها ، والى تشكيل عقيدة خاصة بها . ولم تتعرض هذه « الطبقة الصاعدة » التي سرعان ما طالبت بالمساهمة في شؤون الدولة ، إلا الى اضطهاد « سياسي » . لقد كانت في طريقها الى الحصول بهدوء على الأسبقية الاقتصادية ، وصارت تملك المال والثقافة وأوقات الفراغ ، في

حين كانت طبقة النبلاء قد تهدمت . وهكذا ، ولأول مرة ، وجد الكاتب جمهوراً واقعياً في طبقة مضطهَدة . بل كانت الظروف افضل من ذلك ايضاً : ذلك ان هذه الطبقة التي كانت تستيقظ وتقرأ وتحاول التفكير ، لم تنتج حزباً ثورياً منظماً يفرز عقيدتها الخاصة كما كانت الكنيسة تفرز عقيدتها في العصر الوسيط . ان الكاتب لم يُحصر بعد ، كما سنرى ذلك يحدث له فيما بعد ، بين عقيدة طبقة هابطة في طريقها الى التصفية وبين العقيدة القوية للطبقة الصاعدة . كانت البورجوازية تتمنى النور ، وتحس ، على نحو غامض ، بأن فكرها مستلب ، وتريد ان تعي ذاتها . ولا شك في اننا نستطيع ان نكتشف فيها بعض ملامح التنظيم : كالجمعيات المادية النزعة ، والجمعيات الفكرية ، والماسونية . لكن هذه الجمعيات هي ، على الأخص ، منظمات أبحاث تنتظر الافكار اكثر مما تنتجها . ولا شك في أننا نشهد انتشار شكل معين من اشكال الكتابة الشعبية والتلقائية : ألا هو المنشور السري الغفل . لكن ادب الهواة هذا كان يحمس الكاتب المحترف ويستثيره بإطلاعه على المطامح الغامضة للجماعية ، اكثر مما ينافسه . وهكذا ، وأقام جمهور من انصاف الاختصاصيين يجد مشقة في الوقوف على قدميه ويجمع افراده دوماً من البلاط ومن طبقات المجتمع العليا . كانت البورجوازية تقدم الملامح الأولية لجمهور جماهيري ، وكانت ، بالنسبة الى الأدب ، في حالة « سلبية » نسبية لأنها لم تكن تمارس مطلقاً فن الكتابة ، ولأنه ليس لها آراء مسبقة عن الاسلوب والانواع الادبية ، ولأنها كانت تنتظر كل شيء من عبقرية الكاتب ، سواء أعلى صعيد المضمون ام الشكل .

وهكذا وجد الكاتب نفسه مطلوباً من هذا الطرف وذاك ، وموزعاً بين شقي جمهور المتعادين ، وحكماً في خصومتهما . انه لم يعد اكليريكياً . وليست الطبقة الحاكمة هي وحدها التي ترعاه : صحيح انها ما تزال تؤويه وتنفق عليه لكن البورجوازية تشتري كتبه ايضاً ، فهو يقبض اذن من الجهتين . لقد كان والده بورجوازياً ، وسيكون ابنه كذلك : اذن فنحن

نستطيع ان نميل الى أن نرى فيه بورجوازياً موهوباً اكثر من الآخرين . لكنه يظل مضطهَداً مثلهم ، بورجوازياً توصل الى معرفة وضعه تحت ضغط الظروف التاريخية ، وباختصار نستطيع ان نرى فيه مرآة داخلية تتمكن البورجوازية بأكملها ان تعي بواسطتها ذاتها ومطالبها . لكن مثل هذه النظرة ستكون سطحية : ألم نقل بما فيه الكفاية إن الطبقة لا تستطيع ان تبلغ وعيها الطبقي إلا اذا رأت نفسها من الداخل والخارج في آن واحد ؟ وبتعبير آخر إلا اذا استفادت من مؤاتاة الظروف الخارجية : وهذه هي الخدمة التي يقدمها المثقفون ، وهم الخارجون على طبقتهم باستمرار . ولقد كان الطابع الاساسي للكاتب في القرن الثامن عشر هو ، على وجه التحديد ، خروجاً على الطبقة موضوعياً وذاتياً . واذا كان ما يزال يحتفظ بذكرى ارتباطاته البورجوازية ، فإن رعاية الكبار قد جرته خارج وسطه : فهو لم يعد يشعر بتضامن عيني مع ابن عمه المحامي ، واخيه كاهن القرية ، لأنه يتمتع بامتيازات لا يتمتعان بها . وهو يقتبس من البلاط والطبقة النبيلة حركاته بل وطلاوة أسلوبه . كما أصبح المجد ، وهو أعز أمل عنده والنذر الذي كرس نفسه له ، مفهوماً متسيباً وملتبساًبالنسبة اليه ، فقد قامت فكرة ناشئة جديدة عن المجد تعتبر ان المكافأة الحقيقية هي ان يلتهم كتبه ، وبشكل سري تقريباً ، طبيبٌ مغمور من « بورج »[1] او محامٍ بلا قضايا من « رانس »[2] . لكن الاعتراف الغامض لهذا الجمهور الذي لا يعرفه معرفة جيدة ، لا يؤثر عليه إلا نصف تأثير : فقد تلقى من زملائه الاكبر منه سناً ، مفهوماً تقليدياً عن الشهرة . فتكريس عبقريته ، بموجب هذا المفهوم ، انما ينبغي ان يتم على يدي الملك . ان الدلالة البينة على نجاحه ، هي ان يدعوه فريدريك[3]

---

(١) مدينة فرنسية تقع على بعد ٢٢٠ كم جنوبي باريس . (هـ . م)
(٢) مدينة فرنسية تقع شمال شرقي باريس . (هـ . م)
(٣) فريدريك الثاني : ملك بروسيا (١٧١٠ - ١٧٨٦) كان محباً للأدب والفلسفة.(هـ.م)

او كاترين[1] على مائدتهما. ولم يكن بعد للمكافآت التي تمنح له، وللمراتب الرفيعة التي تقلد له من اعلى، ذلك الطابع الرسمي وغير الشخصي الذي تتميز به جوائز جمهورياتنا وأوسمتها، وكانت تحتفظ بالطابع شبه الاقطاعي للعلاقات بين الانسان والانسان. وكان على الاخص وهو المستهلك الأبدي في مجتمع من المنتجين والطفيلي على طبقة طفيلية، يستعمل المال كما يستعمله الطفيلي. فهو لم يكن «يكسبه»، باعتبار انه لا يوجد مقياس مشترك بين عمله وبين ثمن تعبه فيه، بل كان «ينفقه» فقط. اذن فلقد كان يعيش في الترف، حتى ولو كان فقيراً. ان كل شيء ترف بالنسبة اليه، حتى بل على الاخص كتاباته. ومع ذلك فقد كان يحتفظ، حتى في غرفة الملك، بقوة خشنة، وبسوقية جريئة: كان ديدرو[2] مثلاً، اثناء احتداد مناقشة فلسفية، يقرص ساقي امبراطورة روسيا حتى يدميهما. ثم انه اذا تمادى اكثر مما ينبغي، فبالإمكان إفهامه بأنه ليس إلا كويتباً: هكذا كانت حياة فولتير، من ضربه بالعصا، وسجنه في الباستيل، وهربه الى لندن، الى إهانات ملك بروسيا، سلسلة من الانتصارات والمذلات. وقد يتمتع الكاتب احياناً بألطاف عابرة على يد احدى المركيزات، لكنه يتزوج خادمتها، او ابنة بنّاء. وهكذا كان ضميره، كجمهوره، ممزقاً. لكنه ما كان ليشكو من ذلك، بل كان، على العكس، يستمد كبرياءه من هذا التناقض الأولي: كان يعتقد انه غير مربوط بأحد، وانه يستطيع ان يختار اصدقاءه وخصومه، وانه يكفي ان يتناول الريشة ليتملص من الوقوع تحت شرط البيئات، والأمم، والطبقات. انه يحلق، يحوم، وهو فكر محض ونظرة محضة: فهو يختار الكتابة ليطالب بالخروج عن

(١) كاترين الثانية: امبراطورة روسيا (١٧٢٩ - ١٧٩٠). اشتهرت بالحماية التي أسبغتها على العلماء والكتاب والفنانين الفرنسيين على الأخص. (هـ. م)

(٢) دونيس ديدورو: كاتب فرنسي (١٧١٣ - ١٧٧٤). أول من وضع «الموسوعة». وله عدة روايات. (هـ. م)

طبقته ، ذلك الخروج الذي يأخذه على عاتقه ويحوله في عزلته . انه ينظر الى الكبار من الخارج بعين البوجوازيين ، وينظر من الخارج الى البورجوازيين بعين النبلاء ، ويحتفظ بما فيه الكفاية من التواطوء مع هؤلاء واولئك ، كي يفهمهم ايضاً من الداخل . وبالتالي اخذ الأدب ، الذي لم يكن حتى ذلك الوقت الا وظيفة مهمتها المحافظة على مجتمع مندمج وتطهيره ، اقول اخذ الادب يعي استقلاله في ذاته وبذاته . لقد أكد فجأة ، وهو الذي اتاح له الحظ النادر ان يقف بين مطامح غامضة وبين عقيدة متهدمة ، شأنه في ذلك شأن الكاتب الواقف بين البورجوازية وبين الكنيسة والبلاط ، اقول : لقد اكد فجأة استقلاله ، فهو لن يعكس بعد الآن افكار الجماعية الشائعة ، بل لقد اتحد بالفكر ، اي بالقدرة الدائمة على تكوين الأفكار ونقدها . وبالطبع إن وعي الأدب هذا لذاته يظل مجرداً وشكلياً تقريباً ، ما دامت الآثار الادبية لا تعبر تعبيراً عينياً عن أي طبقة . بل ان الادب اختلط مع « السلبية » ، اي مع الشك والرفض والنقد والنقض ، باعتبار أن الكتّاب اخذوا يرفضون كل تضامن عميق مع الوسط الذي خرجوا منه ومع الوسط الذي يتبناهم . لكنه توصل ، من هذه الواقعة بالذات ، الى ان يطرح ، ضد روحية الكنيسة المتعظمة ، حقوق روحية جديدة ، حركية ، لا تختلط بأي عقيدة ، وتكشف عن نفسها كقدرة على تجاوز المعطى ، مهما كان ، باستمرار . وهو عندما كان يقلد نماذج رائعة ، راتعاً في حمى بناية الملكية المغرقة في مسيحيتها ، لم يكن الاهتمام بالحقيقة ليقلقه قط لأن الحقيقة لم تكن الا صفة غليظة للغاية وعينية للغاية من صفات العقيدة التي تغذيه : فقد كانت معتقدات الكنيسة لا ترى فرقاً بين ان نكون حقيقيين وبين مجرد ان « نكون » ، ولم يكن بالإمكان تصور الحقيقة بمعزل عن النظام . لكن الآن وقد اصبحت الروحية تلك الحركة المجردة التي تسير ثم تخلف على طريقها ، كأصداف فارغة ، العقائد كافة ، فإن الحقيقة تحررت بدورها من كل فلسفة عينية وخاصة ، وصارت تتكشف في استقلالها المجرد ،

واصبحت هي الفكرة المنظمة للأدب والمدى البعيد للحركة النقدية . إن هذه المفاهيم الثلاثة ، الروحية والادب والحقيقة ، مترابطة في تلك اللحظة المجردة والسالبة التي هي لحظة الوعي . وأداتها هي التحليل ، وهو منهج سالب ونقدي يحل باستمرار المعطيات العينية الى عناصر مجردة ، ومنتجات التاريخ الى تآلفات من المفاهيم العامة . ان المراهق يختار الكتابة ليفلت من اضطهاد يتألم منه ومن تضامن يخجله . وهو يظن ، عند الكلمات الاولى التي يخطها ، انه افلت من بيئته وطبقته ، ومن كل البيئات والطبقات ، وأنه نسف موقفه التاريخي بمجرد انه وعاه وعياً فكرياً ونقدياً . انه يكتشف نفسه ، ما إن يأخذ الريشة ، كوعي بلا زمان ولا مكان ، «كإنسان عام» ، بعيداً عن نزاع اولئك البورجوازيين وأولئك النبلاء الذين تسجنهم آراؤهم في عصر خاص . والادب الذي يحقق له تحرره هو وظيفة مجردة وقدرة «قبلية» للطبيعة الانسانية ، وهو الحركة التي يحرر بها الانسان نفسه من التاريخ ، في كل لحظة . وبكلمة واحدة ، انه ممارسة الحرية . لقد كان المرء ، في القرن السابع عشر ، عندما يختار الكتابة ، يتعاطى مهنة محددة من حيث دخلها ، وقواعدها ، واستعمالاتها ، ومرتبتها في تسلسل المهن . ولقد تحطمت القوالب في القرن الثامن عشر ، وصار على المرء ان يصنع كل شيء من جديد ، واصبح كل مؤلف من مؤلفات الفكر ، بدلاً من ان يصنع بمهارة كثيرة او قليلة حسب معايير مقررة ، اقول اصبح ابتكاراً خاصاً وقراراً من الكاتب يتعلق بطبيعة الآداب الجميلة وقيمتها ومداها . إن كل كاتب يجلب معه قواعده الخاصة والمبادىء التي يريد ان يُحاكم على أساسها ، وكل كاتب يزعم انه يلزم الأدب أجمع وانه يشق له دروباً جديدة . وليس من قبيل الصدفة ان اسوأ مؤلفات العصر هي ايضاً تلك التي تدعي ان صلتها بالتراث وثيقة : فالمأساة والملحمة كانتا ثمرتين طيبتين من ثمار مجتمع مندمج ، لكنهما لا تستطيعان البقاء في مجتمع ممزق إلا بصفة بقايا وتآليف مقلدة .

إن ما كان ينادي به كاتب القرن الثامن عشر في مؤلفاته ، انما هو الحق في ان يمارس ضد التاريخ عقلاً مناوئاً للتاريخ ، وهو كان يُظهر ، بهذا المعنى ، المتطلبات الاساسية للأدب المجرد . انه لا يبالي بأن يعطي قراءه وعياً لطبقتهم أوضح : بل على العكس تماماً ، فالنداء الملح الذي يوجهه الى جمهوره البورجوازي انما هو دعوة الى تناسي المذلات ، والآراء المسبقة ، والمخاوف . كما ان النداء الذي يوجهه الى جمهوره النبيل ، انما هو تحريض على التجرد من كبريائه الطبقية ومن امتيازاته . وما دام قد جعل من نفسه كونياً ، فهو لا يستطيع ان يحصل إلا على قراء كونيين ، وما يطالب به حرية معاصريه هو ان يحطموا ارتباطاتهم التاريخية لينضموا اليه في الكونية . فمن اين تتأتى اذن تلك المعجزة التي تجعله يسير وفق منحى التطور التاريخي ، في الوقت نفسه الذي يرفع فيه الحرية المجردة كسلاح ضد الاضطهاد العيني ، والعقل كسلاح ضد التاريخ ؟ هذا راجع اولاً الى ان البورجوازية قد وحدت ، بواسطة تكتيك خاص بها ، وهو التكتيك الذي جددته عام ١٨٣٠ وعام ١٨٤٨ ، أقول إن البورجوازية قد وحدت قضيتها ، عشية استلامها السلطة ، مع قضايا الطبقات المضطهَدة التي ما كانت بعد في حالة تسمح لها بالمطالبة بهذه السلطة . ولما كانت الروابط التي يمكن ان توحد بين الفئات الاجتماعية المختلفة للغاية ، لا تستطيع إلا ان تكون روابط عامة ومجردة للغاية ، لذا لم تكن البورجوازية لتتطلع الى ان تعي ذاتها وعياً واضحاً ، مما سيباعد بينها وبين الصنّاع والفلاحين اذا ما حدث ، بقدر ما كانت تصبو الى الحصول على الاعتراف بحقها في قيادة المعارضة ، لأنها مهيأة اكثر من غيرها لإطلاع السلطات القائمة على مطالب الطبيعة الانسانية الكونية . هذا من جهة اولى ، اما من الجهة الثانية فقد كانت الثورة التي تتهيأ ثورة « سياسية » ؛ اذ لم يكن هناك وجود لعقيدة ثورية ، ولا لحزب منظم ، وكانت البورجوازية تريد ان تستنير ، وان تصفي بأكبر سرعة ممكنة العقيدة التي ظلت ، طوال قرون ، تخدعها وتستلبها . وسوف يتاح لها فيما بعد ان تحل محلها . اما في الوقت

الراهن فهي تتطلع الى حرية الرأي كخطوة اساسية نحو الحصول على السلطة السياسية . ومنذ هذه اللحظة يكون المؤلف الذي يطالب «لذاته» و « باعتباره كاتباً » ، بحرية التفكير والتعبير عن فكره ، قد اخذ يخدم بالضرورة مصالح الطبقة البورجوازية . ولم يكن مطلوباً منه اكثر من ذلك ، ولم يكن بمقدوره ان يفعل اكثر من ذلك . فالكاتب قد ينادي ، في عصور اخرى كما سنرى ، بحرية الكتابة وهو مثقل الضمير ، وقد يدرك ان الطبقات المضطهَدة تتمنى كل شيء آخر إلا هذه الحرية بالذات : وفي مثل هذه الحال قد تبدو هذه الحرية كامتياز ، وتصبح في نظر البعض وسيلة للاضطهاد ، ويتهدد مركز الكاتب بأن يصبح غير قابل للدفاع عنه . لكنه كان يتمتع ، عشية الثورة الفرنسية ، بذلك الحظ الاستثنائي الذي جعل منه ، لمجرد دفاعه عن مهنته ، مرشداً لمطامح الطبقة الصاعدة .

وهو يعرف ذلك ، ويعتبر نفسه مرشداً وزعيماً روحياً ، ويتحمل مسؤولية مجازفاته . ولما كانت النخبة الحاكمة ، التي تزداد عصبية اكثر فأكثر ، تغدق عليه نعمها لتسجنه في الباستيل في اليوم التالي ، فقد كان يجهل الطمأنينة والتواضع الصلف اللذين كان يتمتع بهما أسلافه . لقد كانت حياته المجيدة والمتعثرة بالعقبات ، بقممها المشمسة وهوّاتها المدوخة ، حياة مغامر . كنت اقرأ ، ذات مساء هذه الكلمات التي جعلها بليز ساندرارس [1] شعاراً لروايته « روم » : « الى شباب اليوم الذين تعبوا من الادب لأثبت لهم ان الرواية ما تزال قادرة على ان تكون فعلاً » ، وكنت افكر بأننا تعساء حقاً ومذنبون فعلاً ما دمنا بحاجة اليوم الى ان يُثبت لنا ما كان بدهياً في القرن الثامن عشر . لقد كان المؤلف الفكري آنذاك فعلاً مزدوجاً لأنه انتج افكاراً ستكون مصدر الانقلابات الاجتماعية ولأنه عرّض مؤلفه للخطر .

وهذا الفعل ، مهما كان الكتاب المدروس ، يتحدد دوماً بالطريقة

(١) بليز ساندرارس : شاعر وروائي فرنسي معاصر . مات في مطلع عام ١٩٦١ . (هـ.م)

نفسها : انه « محرر » . ومما لا شك فيه ان وظيفة الادب ، في القرن السابع عشر ايضاً ، كانت وظيفة محررة ، لكنها ظلت مقنعة ومضمرة . ولم يعد الهدف ، في ايام الموسوعيين ، تحرير الانسان الشريف من اهوائه عن طريق تصويرها له بدون تملق ، بل مساهمة الكاتب في تحرير الانسان سياسياً لا غير . ان النداء الذي يوجهه الكاتب الى جمهوره البورجوازي ، انما هو ، سواء أشاء ذلك أم أبى ، تحريض على التمرد ، كما ان النداء الذي يوجهه في الوقت نفسه الى الطبقة الحاكمة انما هو دعوة الى الصحو ، الى تفحص ذاتها تفحصاً نقدياً ، الى التخلي عن امتيازاتها . إن وضع روسو يشبه كبير الشبه وضع ريشارد رايت الذي يكتب الى السود المستنيرين والى البيض في آن واحد ، فقد كان روسو « يشهد » امام الطبقة النبيلة ، ويدعو اخوانه الادنياء في الوقت نفسه ، الى وعي ذاتهم . إن كتاباته وكتابات ديدورو وكوندورسيه [1] لم تهيء الاستيلاء على الباستيل منذ زمن بعيد فحسب ، بل هيأت ايضاً ليلة الرابع من آب [2] .

ولما كان الكاتب يظن انه قد حطم الروابط التي تربطه بطبقته الاصلية ، ولما كان يخاطب قراءه من اعلى الطبيعة الانسانية الكونية ، فقد كان يخيل اليه ان النداء الذي يوجههم اليه والحصة التي يأخذها من تعاساتهم انما يمليهما عليه الكرم المحض . فالكتابة هي العطاء . ومن هنا كان يتبنى ويبرر ما في موقفه كطفيلي في مجتمع شغيل من أمور لا يمكن القبول بها ، ومن هنا ايضاً كان يعي تلك الحرية المطلقة وتلك المجانية اللتين تميزان الخلق الأدبي . لكن على الرغم من انه يضع نصب عينيه باستمرار الانسان الكوني والحقوق المجردة للطبيعة الانسانية ، إلا ان علينا ألا نظن انه يجسد الكاتب كما وصفه

---

(١) المركيز دي كوندورسيه : رياضي وفيلسوف فرنسي (١٧٤٣ - ١٧٩٤) . سمم نفسه في عهد الإرهاب لينجو من المقصلة . (هـ م)

(٢) هي الليلة التي أعلنت فيها الجمعية الوطنية بيان حقوق الإنسان والمواطن ، وألغت امتيازات النبلاء والإقطاعيين . (هـ م)

بناءا . فما دام موقفه « نقدياً » بماهيته ، فلا بد ان يكون هناك « شيء ما » ينقد . والمواضيع التي تتقدم أولاً لانتقاداته انما هي المؤسسات والخرافات والتقاليد والأفعال التي تقوم بها حكومة تقليدية . وبتعبير آخر ، لما كانت جدران « الأبدية » و « الماضي » التي كانت تدعم بناية القرن السابع عشر العقائدية ، قد اخذت تتصدع وتنهار ، لذا فإن الكاتب اخذ يدرك في نقائه بعداً جديداً للزمنية هو : الحاضر . الحاضر الذي كانت العصور السابقة تتصوره تجلياً محسوساً للأبدي تارة ، وانبثاقاً منحطاً للماضي تارة اخرى . ولم يكن يملك بعد عن المستقبل سوى فكرة مشوشة ، لكنه يعلم ان هذه الساعة بالذات ، التي يعيشها والتي تهرب ، انما هي وحيدة ، وأنها له ، وأن لا بديل لها البتة في أروع ساعات العصور الماضية بما ان هاتيك الساعات قد بدأت ، مثلها ، حاضرة . انه يعلم أنها فرصته الوحيدة وأن عليه ألا يتركها تضيع . لذا فهو لم ينظر الى المعركة التي عليه ان يشنها كتهيئة للمجتمع القادم ، بقدر ما نظر اليها على انها مشروع قصير الأمد وذو فعالية مباشرة . انما عليه ان يفضح هذه المؤسسة بالذات ، وان يهدم في الوقت نفسه هذه الخرافة بالذات ، وان يصلح من شأن هذه الظلامة الخاصة بالذات . ولقد وقاه حس الحاضر المهووس هذا من الوقوع في المثالية . فلم يكتفِ بتأمل افكار الحرية والمساواة الأبدية ، بل تدخّل الكتّاب، ولأول مرة منذ الاصلاح[1]، في الحياة العامة ، واحتجوا على مرسوم جائر ، وطالبوا بإعادة النظر في دعوى من الدعاوى ، وبكلمة واحدة قرروا أن الروحي انما هو موجود في الشارع ، والمعرض ، والسوق ، والمحكمة ، وأن الهدف ليس الابتعاد عن الزمني ، بل على العكس العودة اليه من جديد وباستمرار ، وتجاوزه في كل ظرف خاص .

وهكذا فإن انقلاب الجمهور وأزمة الضمير الاوروبي قلّدا الكاتب

---

(١) الإصلاح : هو الحركة الدينية والسياسية التي اجتاحت نصف أوروبا في مستهـل القرن السادس عشر وأخرجتها عن سلطة الباباوات . وأستاذها الأول هو مارتن لوثر . (هـ. م)

وظيفة جديدة . فقد اصبح يفهم الادب على انه ممارسة دائمة للكرم . وصحيح انه ما يزال خاضعاً لإشراف أقرانه الضيق والحازم ، لكنه صار يلمح ، تحته ، انتظاراً حاراً وغير متبلور ، رغبة اكثر انوثة واكثر لاتمايزاً تخلصه من رقابتهم . لقد افقد الروحي تجسده ، وفصل قضيته عن قضية العقيدة المحتضرة . واصبحت كتبه نداءات حرة الى حرية القراء .

* * *

لقد قلب انتصار البورجوازية السياسي ، ذلك الانتصار الذي اراده الكتّاب كل الارادة ، قلب موقفهم رأساً على عقب واعاد طرح كل شيء على بساط البحث حتى ماهية الأدب . وقد يقال إنهم لم يبذلوا هذه الجهود كلها إلا ليهيئوا خسارتهم بشكل أوثق . وهم قد ساعدوا البورجوازية ، بلا شك ، على الاستيلاء على الحكم ، بربطهم قضية الآداب الجميلة بقضية الديمقراطية السياسية ، لكنهم عرضوا انفسهم ، في الوقت نفسه ، وفي حالة الانتصار ، الى ان يشهدوا اختفاء موضوع مطالباتهم ، اي اختفاء الموضوع الدائم والوحيد تقريباً لكتاباتهم . وبكلمة واحدة ، إن الانسجام العجيب الذي كان يربط متطلبات الادب الخاصة بمتطلبات البورجوازية المضطهَدة ، قد تصدع عندما تحققت هذه المتطلبات وتلك . فقد كان جميلاً ، ما دام ملايين البشر غاضبين من عدم استطاعتهم التعبير عن عاطفتهم ، ان ينادي الكاتب بحق الكتابة بحرية وبحق تمحيص كل شيء ، لكن ما إن تم الحصول على حرية الفكر والاعتراف والمساواة في الحقوق السياسية ، حتى اصبح الدفاع عن الادب لعبة شكلية محضة لا تسلي احداً ، واصبح من الضروري ايجاد شيء آخر . والحال ان الكتّاب قد فقدوا ، في الوقت نفسه ، وضعهم الممتاز : فقد كان امتياز هذا الوضع راجعاً الى الانقسام الذي يمزق جمهورهم والذي يسمح لهم بأن يلعبوا على الحبلين . إلا أن هذين النصفين التحما من جديد ، وابتلعت البورجوازية الطبقة النبيلة او كادت . واصبح على المؤلفين ان يجيبوا على مطالب جمهور موحد . وضاع

كل أمل لهم في الخروج من طبقتهم الاصلية. إذ صار يتوجب عليهم، وهم البورجوازيو المولد، الذين يقرأهم ويدفع لهم البورجوازيون، ان يظلوا بورجوازيين، واطبقت البورجوازية عليهم كسجن. ولم يبق لهم من الطبقة الطفيلية المجنونة التي كانت تطعمهم لمجرد النزوة، والتي كانوا يفتّون في عضدها دونما تأنيب من ضمير، ولم يبق لهم من دورهم المزدوج كوسطاء، إلا حسرة حارقة لم يستطيعوا الشفاء منها إلا بعد مرور قرن كامل من الزمن. وخيل اليهم انهم قتلوا الدجاجة التي كانت تبيض ذهباً. ودشنت البورجوازية اشكال اضطهاد جديدة، لكنها لم تصبح طفيلية: فهي قد امتلكت لنفسها بلا شك وسائل العمل، لكنها كانت نشيطة في تسوية تنظيم الانتاج وتوزيع المنتجات. انها لا تفهم العمل الادبي على انه خلق مجاني ومتجرد، بل على انه خدمة مأجورة.

إن الاسطورة المبررة لهذه الطبقة النشيطة غير المنتجة هي «المذهب النفعي»، فالبورجوازي يقوم، بهذه الطريقة او تلك، بوظيفة الوسيط بين المنتج والمستهلك. انه «الوسط الجامع بين الطرفين» مرتفعاً الى مستوى القوة الفائقة. لقد اختار اذن ان يعطي الأهمية الاولى، في الرباط الذي لا يمكن فصم عراه بين الوسيلة والغاية، الى الوسيلة. ان الغاية مضمرة، ونحن لا نراها ابداً من وجهها، بل نضعها تحت جدار الصمت. إن هدف الحياة الانسانية وكرامتها هي ان يستهلك الانسان نفسه في تنظيم الوسائل. وليس من «الجد» ان يجهد الانسان نفسه في انتاج غاية مطلقة دون وسيط، وكأنه يزعم بذلك انه يعاين الله وجهاً لوجه دون معونة الكنيسة. ولم تعد الثقة تمنح إلا للمشاريع التي غايتها افق متراجع باستمرار لسلسلة لامتناهية من الوسائل. واذا ما دخل العمل الفني في الدائرة النفعية، اذا ما ادعى انه يؤخذ على مأخذ الجد، توجّب عليه ان يهبط من سماء الغايات غير المشروطة، وأن يخضع لصيرورته نافعاً بدوره، اي ان يقدّم نفسه على أنه وسيلة لتنظيم الوسائل. وبشكل خاص، ولما كان البورجوازي غير واثق

من نفسه كل الثقة لأن قوته لا تستند الى مرسوم من العناية الالهية ، فقد توجب على الادب ان يساعده على ان يشعر بنفسه بورجوازياً بمقتضى الحق الالهي . وهكذا أصبح مهدداً ، بعد ان كان في القرن الثامن عشر الضمير المثقل لأصحاب الامتيازات ، بأن يصبح في القرن التاسع عشر ، الضمير المرتاح لطبقة مضطهِدة . ولقد كان بالإمكان ان نغض النظر عن ذلك لو كان الكاتب ما يزال قادراً على الاحتفاظ بذلك الفكر النقدي الحر الذي كان ثروته وكبرياءه في القرن السابق . لكن جمهوره يعارض ذلك . فما دامت البورجوازية تناضل ضد امتيازات الطبقة النبيلة ، فقد كانت تكتفي بالسلبية الهدامة . لكنها الآن وقد استولت على الحكم ، انتقلت الى البناء وصارت تطالب بأن تقدم لها المساعدة عليه . ان النقض يظل ممكناً في قلب العقيدة الدينية لأن المؤمن كان يعزو التزاماته وعقائده الى ارادة الله . ومن هنا كان يقيم بينه وبين « الكلي القدرة » رابطة عينية واقطاعية ، رابطة شخص بشخص . وكان هذا الالتجاء الى الارادة الإلهية الحرة يدخل عنصراً مجانياً على الاخلاق المسيحية وبالتالي يدخل قليلاً من الحرية على الأدب ، على الرغم من ان الله كان ما يزال كاملاً ومقيداً بكماله . ان البطل المسيحي هو دوماً يعقوب [1] الذي يصارع الملاك ، والقديس « ينقض » الارادة الالهية حتى ولو ليخضع لها بشكل أضيق . لكن الاخلاق البورجوازية لا تصدر عن العناية الالهية : فقواعدها العامة المجردة مسجلة في الاشياء ، وهي ليست نتيجة لإرادة سنية ومحبوبة ، لكنها في الوقت نفسه شخصية بل هي تشبه بالأحرى قوانين الفيزياء غير المخلوقة . وعلى الأقل ، انهم يفترضون ذلك ، لأنه ليس من باب الحكمة ان ينظر اليها عن قرب قريب . والانسان الجاد يرفض ان يتفحصها ، لا لشيء إلا لأن اصلها غامض . ان الفن البورجوازي سيكون وسيلة او لن يكون . انه سيحرم على نفسه مس المبادىء خوف ان تنهار «٣» ، وسبر غور اعماق القلب الانساني

(١) يعقوب بن إسحق : قهر الملاك في معركة فسمي إسرائيل اي « القوي على الله » .(هـ.م)

خوف ان يجد فيه الفوضى . ان جمهوره لا يخشى شيئاً ما دامت الموهبة ، وهي الجنون المهدد والسعيد ، التي تكشف صميم الاشياء المقلق بكلمات غير متوقعة وبنداءات مكررة الى الحرية ، اقول ما دامت هذه الموهبة تحرك صميم البشر الأكثر إقلاقاً ايضاً . لكن « السهولة » تباع بشكل افضل : انها الموهبة المقيدة ، التي حُولت ضد ذاتها ، انها فن التهدئة بخطابات منسجمة ومتوقعة ، والتبيين ، بلهجة العشرة الطيبة ، ان العالم والانسان متواضعان ، شفافان ، لا مفاجأة فيهما ، ولا تهديد ولا مصلحة .

بل الأمر أدهى : فما دام البوجوازي لا ينشيء علاقة مع القوى الطبيعية إلا بواسطة اشخاص وسطاء ، ولما كان الواقع المادي يتجلى له تحت شكل منتجات مصنوعة ، ولما كان محاطاً ، على مد النظر ، بعالم مؤنس يُرجع له صورته الخاصة ، ولما كان يكتفي بأن يلتقط ، من فوق سطح الاشياء ، المعاني التي وضعها فيها بشر آخرون ، ولما كانت مهمته تقوم بشكل اساسي على التعامل برموز مجردة ، كالكلمات ، والارقام ، والمخططات ، والرسوم البيانية ، ليعيّن الطرق التي سيوزع بها اجراؤه المواد الاستهلاكية ، ولما كانت ثقافته كمهنته تهيئه لأن يكون له رأي في الفكر بالذات ، لهذا اقنع نفسه بأن العالم يمكن إرجاعه الى نظام من الافكار . انه يحلل الجهد ، والتعب ، والحاجات ، والاضطهاد ، والحرب ، الى افكار : انه لا يعتقد بوجود الشر ، بل يؤمن فقط بوجود تعدد ، وبأن بعض الافكار تعيش في حالة حرة ، وبأن عليه ان يدمجها بالنظام . وهكذا يفهم التقدم الانساني على انه حركة تمثل واسعة : فالأفكار تتمثل بعضها بعضاً وكذلك العقول . وسيجد الفكر توحيده ، عند نهاية هذه العملية الهضمية اللامحدودة ، كما سيجد المجتمع اندماجه الكلي . ومثل هذا التفاؤل يعارض الى اقصى مدى المفهوم الذي يكونه الفنان عن فنه : فالفنان بحاجة إلى مادة غير قابلة للتمثل لأن الجمال لا ينحل الى افكاره . وحتى لو كان ناثراً ، وكان يجمع الاشارات ، فإن اسلوبه لن يكون طلياً وقوياً اذا لم يكن حساساً بمادية الكلمة وبمقاوماتها

غير العقلية . واذا كان يريد ان يذيب العالم في عمله وان يدعمه بحرية لا ينضب لها معين ، فهذا لأنه يميز تمييزاً جذرياً الاشياء عن الفكر . ان حريته ليست مجانسة للشيء إلا في كونهما كليهما ممتنعين على السبر ، وهو اذا كان يريد ان يعيد ملكية الصحراء او الغابة العذراء الى « الفكر » ، فهذا لا يتم بتحويلهما الى فكرتي صحراء وغابة ، بل بإنارة « الكينونة » باعتبارها كينونة ، بكثافتها ، ومعامل الخصومة فيها ، بواسطة تلقائية « الوجود » اللامحدودة . ولهذا لا يمكن إرجاع العمل الفني الى فكرة : لأنه اولاً انتاج او نسخ « لكينونة » ، اي لشيء لا يسمح تماماً بأن « يُفكر به » ، ولأن هذه الكينونة ثانياً مشبعة كلياً « بوجود » ، اي بحرية تقرر مصير الفكر وقيمته بالذات . ولهذا السبب ايضاً كان الفنان يفهم دوماً الشر فهماً خاصاً ، ذلك الشر الذي ليس هو انعزالاً موقتاً لفكرة تمكن معالجته ، انما هو امتناع العالم والانسان عن الارجاع الى الفكر .

اننا نتعرف البورجوازي من كونه ينفي وجود الطبقات الاجتماعية ، وبخاصة وجود البورجوازية . ان النبيل يريد ان يقود لأنه ينتسب الى طبقة . ويقيم البورجوازي قوته وحقه في الحكم على النضج اللذيذ الذي ينشأ من امتلاك ثروات هذا العالم مدة قرن كامل . انه لا يرضى اصلاً بعلاقات مركبة إلا بين المالك والشيء المملوك ، اما بالنسبة لما تبقى فهو يُظهر بالتحليل ان جميع البشر متشابهون لأنهم العناصر اللامتبادلة لتآلفات اجتماعية ، ولأن كلاً منهم يملك تماماً « الطبيعة الانسانية » ، مهما كانت المرتبة التي يشغلها . ومن هنا تبدو الفروق واللامساواة كحوادث عرضية وعابرة ليس بمقدورها ان تفسد الصفات الدائمة للجوهر الفرد الاجتماعي . فلا وجود مثلاً للبروليتاريا ، اي لا وجود لطبقة مركبة كل عامل فيها هو كيفية عابرة ؛ بل هنالك فقط بروليتاريون ، كل منهم معزول في طبيعته الانسانية ، وليس بينهم تضامن داخلي يجمعهم ، بل مجرد روابط خارجية ناشئة عن التشابه . ان البورجوازي لا يرى بين الأفراد الذين عزلتهم وفصلتهم دعاوته التحليلية

الا علاقات « سيكولوجية » ، وهذا مفهوم ، فهو ما دام لا يسيطر سيطرة مباشرة على الأشياء ، ولما كان يمارس عمله بشكل اساسي على البشر ، لذلك فإن هدفه الوحيد هو ان يُعجِب ويُرهِب . والطقوس ، والانضباط ، والتهذيب ، هي القواعد المنظمة لتصرفاته . وهو يعتبر اقرانه دمى خشبية ، واذا كان قد اراد ان يطلع على بعض عواطفها وعلى طبعها ، فهذا لأن كل هوى يبدو له خيطاً يمكن شدُّه ، وانجيل البورجوازي الطموح والفقير هو « فن الوصول » ، وانجيل الغني هو « فن القيادة » . اذن فالبورجوازية ، تعتبر الكاتب خبيراً . واذا ما اندفع في تأملات عن النظام الاجتماعي ، أزعجها وأخافها : لذلك فهي تطلب منه فقط ان يقاسمها تجربته العملية عن قلب الانسان . وها هو الادب اذن مقتصر ، كما في القرن السابع عشر ، على السيكولوجية . بل ان سيكولوجية كورناي وفوفنارج [1] وباسكال ، كانت نداء تطهيرياً الى الحرية . لكن التاجر يتحرز من حرية زبائنه ، والمدير يتحرز من حرية نائب المدير . انهما يتمنيان فقط ان تُقدَّم لهما طرائق معصومة عن الخطأ للاغراء والسيطرة . اذن ينبغي للانسان ان يكون قابلاً لأن يُقاد بطواعية ، وبواسطة وسائل صغيرة ، وبكلمة واحدة ينبغي ان تكون قوانين القلب حازمة لا تقبل استثناء . ان الرئيس البورجوازي لا يؤمن بالحرية الانسانية اكثر مما يؤمن العالم بالمعجزة . ولما كانت اخلاقه نفعية ، كان النابض الرئيسي لسيكولوجيته هو المصلحة . ولم يعد المطلوب من الكاتب ان يوجه عمله ، كنداء ، الى حريات مطلقة ، بل ان يعرض القوانين السيكولوجية التي تسيّره على قراء مسيّرين مثله .

ان ما يتوجب على الكاتب ان يعكسه لجمهوره اولاً ، انما هي المذاهب المثالية ، والسيكولوجية ، والحتمية ، والنفعية ، وروح الجد . ولم يعد مطلوباً منه ان يصحح غرابة العالم وكثافته ، بل ان يحله الى انطباعات أولية وذاتية

---

(١) كاتب أخلاقي فرنسي (١٧١٥ – ١٧٤٧) . مؤلف كتاب « الحكم » . (هـ . م)

تسهل هضمه ، ولا ان يجد في اعمق اعماق حريته حركات قلبه الصميمية ، بل ان يواجه « تجربته » بتجربة قرائه . ان مؤلفاته هي في آن واحد بيانات مفصلة عن الملكية البورجوازية وتقارير سيكولوجية تهدف بلا كلل الى ترسيخ حقوق النخبة وإظهار حكمة المؤسسات وكتب آداب المعاشرة . ان الاستنتاجات موقفة سلفاً . وقد حددت سلفاً درجة التعمق المسموح به للتنقيب ، واختيرت النوابض السيكولوجيـــة ، وحتى الاسلوب أُخضع للقواعد . ان الجمهور لا يخشى اي مفاجأة . انه يستطيع ان يشتري وهو مغمض العينين . لكن الادب قد اغتيل . فمن اميل اوجييه [1] الى مارسيل بريفو [2] وادمون جالو [3] ، بالاضافة الى ديماس [4] الابن ، وبايورون [5] واونيه [6] ، وبورجيه [7] ، وبوردو [8] ، وُجد مؤلفون لعقد الصفقة ، ولتكريم توقيعهم بأنفسهم حتى النهاية ، اذا تجرأت على قول ذلك . وليس من قبيل الصدفة ان يكونوا قد كتبوا كتباً رديئة : فقد كان عليهم ان يخفوا موهبتهم ، لو كانوا موهوبين .

ولقد رُفض من كان افضل منهم . وقد انقذ هذا الرفض الادب ، لكنه ثبت سماته مدة خمسين عاماً . وبالفعل ، وبدءاً من عام ١٨٤٨ حتى حرب ١٩١٤ ، قاد الكاتبَ توحيدُ جمهوره الجذريُ الى الكتابة من حيث المبدأ

---

(١) مؤلف مسرحي فرنسي (١٨٢٠ - ١٨٨٩) . كرس مسرحياته للدفاع عن مبـــادىء الأخلاق البورجوازية . (هـ. م)

(٢) كاتب فرنسي (١٨٦٢ – ١٩٤١) . مؤلف رواية « انصاف العذارى » . (هـ. م)

(٣) كاتب فرنسي (١٨٧٨ – ١٩٤٩) . روائي وناقد أدبي . (هـ. م)

(٤) كاتب فرنسي (١٨٢٤ – ١٨٩٥) . مؤلف « غادة الكاميليا » . (هـ. م)

(٥) ادوار بايورون : كاتب فرنسي (١٨٣٤ – ١٨٩٩) . له عدة مسرحيات . (هـ. م)

(٦) جورج اونيه : كاتب فرنسي (١٨٤٨ – ١٩١٨) . له عدة روايات . (هـ. م)

(٧) بول بورجيه : كاتب فرنسي (١٨٥٢ – ١٩٣٥) . مؤلف روايات وقصص تعتمد على التحليل . (هـ. م)

(٨) هنري بوردو : روائي فرنسي ولد عام ١٨٧٠ . عضو في الأكاديمية الفرنسية .(هـ.م)

« ضد كل قرائه » . لكنه ظل يبيع انتاجه ، وإن كان يحتقر الذين يشترونه ، ويبذل جهده لتخييب أمانيهم . واصبح في حكم المقرر ان يفضل الكاتب ان يكون مجهولاً على ان يكون مشهوراً ، وساد الاعتقاد بأن النجاح ، اذا ما ادرك الفنان اثناء حياته ، كان سببه سوء تفاهم . واذا لم يصدم الكتاب الذي يُنشر من قبيل المغامرة والصدفة ، فقد كانوا يضيفون اليه مقدمة للشتم . إن هذه المعركة الاساسية بين الكاتب وجمهوره ظاهرة لا سابق لها في التاريخ الأدبي . ففي القرن السابع عشر كان الوفاق بين الاديب والقارىء تاماً ، وفي القرن الثامن عشر كان المؤلف يتمتع بجمهورين واقعيين على حد سواء . ويستطيع حسب مشيئته ان يعتمد على هذا الجمهور او على ذاك . ولقد كانت الرومانتيكية ، في بدايتها ، محاولة لا طائل تحتها لتجنب المعركة المفتوحة ، وذلك بإحيائها هذه الثنائية وباعتمادها على الارستقراطية ضد البورجوازية الليبيرالية . لكن لم تعد ثمة من وسيلة ، بعد عام ١٨٥٠ ، لإخفاء التناقض الذي يعارض العقيدة البورجوازية بمتطلبات الأدب . وفي الوقت نفسه تقريباً كان يرتسم في طبقات المجتمع العميقة جمهور افتراضي : جمهور ينتظر ان يُكشف لذاته . ذلك ان قضية التعليم المجاني والإلزامي قد حققت بعض التقدم : وعما قليل سوف تكرس الجمهورية الثالثة[1] حق القراءة والكتابة لجميع البشر . فماذا سيصنع الكاتب ؟ هل سيختار الجماهير ضد النخبة وهل سيحاول ان يعيد ، لمصلحته ، خلق ثنائية الجمهور ؟

هذا ما يبدو للوهلة الأولى . فبفضل حركة الافكار الكبرى التي حركت ، من عام ١٨٣٠ الى عام ١٨٤٨ ، القطاعات الهامشية من البورجوازية ، اكتشف بعض المؤلفين جمهورهم الافتراضي . وزينوه ، تحت اسم « الشعب » بنعم صوفية : ان الخلاص سيأتي عن طريقه . لكنهم ، رغم حبهم لهم ، كانوا لا يعرفونه تقريباً ، وعلى الاخص كانوا لا يصدرون عنه . ان ساند[2]

---

(١) هي الجمهورية التي قامت عام ١٨٧٠ واستمرت حتى عام ١٩٤٠ . (هـ. م)

(٢) جورج ساند : روائية فرنسية (١٨٠٤ – ١٨٧٦) . مؤلفة رواية « ليليا » .(هـ.م)

هي بارونة دودوفان ، وهيغو ابن جنرال من جنرالات الامبراطورية . وحتى ميشيليه [1] ، وهو ابن عامل مطبعة ، كان بعيداً عن الكانويين الليونيين وعن عمال نسيج مدينة « ليل » . ان اشتراكيتهم – عندما يكونون اشتراكيين – هي نتاج دون للمثالية البورجوازية . ثم ، وعلى الاخص ، كان الشعب موضوع بعض اعمالهم اكثر مما كان الجمهورَ الذي اختاروه . وقد أتيح حظ نادر ، بلا شك ، لهيغو ليتغلغل في كل مكان . انه احد كتابنا ، بل لعله الوحيد من كتابنا الذي كان شعبياً حقاً . لكن الآخرين جلبوا على انفسهم عداء البورجوازية دون ان يخلقوا لأنفسهم ، بالمقابل ، جمهوراً عمالياً . وللاقتناع بذلك يكفي ان نقارن الاهمية التي منحتها الجامعة البورجوازية الى ميشيليه ، ذلك العبقري الاصيل والناثر من الطراز الأول ، بالأهمية التي منحتها الى « تين » الذي لم يكن إلا مدعياً سمجاً ، او الى رينان [2] الذي كان « اسلوبه الجميل » يقدم كل الأمثلة المرجوة عن الدناءة والقبح . وقد كان ذلك المطهر الذي حكمت الطبقة البورجوازية على ميشيليه بأن يعيش فيه عيشة ضنك مطهراً بلا تعويض : « فالشعب » الذي كان يحبه ، قرأه بعض الوقت ثم ألقى به نجاح الماركسية في طي النسيان . ومجمل القول إن معظم هؤلاء المؤلفين هم مهزومو ثورة فاشلة ، ثورة ربطوا بها اسمهم ومصيرهم . وما من احد منهم ، باستثناء هيغو ، ترك حقاً أثراً في الادب .

اما الآخرون ، جميع الآخرين ، فقد تراجعوا امام احتمال خروج عن الطبقة من الأسفل ، مما جعلهم يهوون عمودياً ، وكأن في اعناقهم حجراً . وهم لا يفتقرون الى الأعذار : فقد كان الوقت مبكراً جداً ، ولم تكن اي رابطة واقعية تربطهم بالبروليتاريا ، ولم تكن هذه الطبقة المضطهَدة لتستطيع تشرُّبهم ، ولم تكن لتعرف حاجتها اليهم . وقد ظل قرارهم بالدفاع عنها

---

(١) جول ميشيليه : مؤرخ فرنسي (١٧٩٨ – ١٨٧٤) . مؤلف « تاريخ فرنسا » و « تاريخ الثورة » . كان معروفاً بآرائه التحررية . وله كتب أدبية . (هـ. م)

(٢) أرنست رينان : كاتب فرنسي (١٨٢٣ – ١٨٩٢) . له عدة مؤلفات تاريخية .(هـ.م)

مجرداً . ومهما كان اخلاصهم ، فقد « انحنوا » على تعاسات فهموها بعقولهم ولم يشعروا بها في قلوبهم . لقد كانوا يجازفون ، بعد ان سقطوا من طبقتهم الاصلية ، وسيطرت عليهم ذكرى رفاهية اضطروا الى حرمان انفسهم منها ، اقول كانوا يجازفون بأن يشكلوا ، على هامش البروليتاريا الحقيقية ، « بروليتاريا ذات قبة مستعارة » ، مشبوهة من العمال ، مكروهة من البورجوازيين ، مطالبها أملتها عليها الحدة والكراهية اكثر مما أملاها الكرم ، انتهى بها الأمر اخيراً الى ان تنقلب ضد العمال وضد البورجوازيين « ٤ » على حد سواء . وعلاوة على ذلك ، لم تكن الحريات الضرورية التي طالب بها الادب ، في القرن الثامن عشر ، لتتميز عن الحريات السياسية التي اراد المواطن ان ينتزعها ، وكان يكفي الكاتب ان يتفحص الماهية التعسفية لفنه وان يجعل من نفسه المعبر عن متطلباته الشكلية ليصبح ثورياً : فالأدب بطبيعته ثوري ، عندما تكون الثورة التي تتهيأ بورجوازية ، لأن اول اكتشاف لذاته يكشف له عن روابطه بالديمقراطية السياسية . لكن الحريات الشكلية التي سيدافع عنها كاتب المقال ، والروائي ، والشاعر ، لن يكون بينها وبين متطلبات البروليتاريا العميقة من علاقة مشتركة . ان هذه البروليتاريا لم تكن تفكر بالمطالبة بالحرية السياسية ، التي تتمتع بها بعد كل شيء والتي لم تكن إلا تضليلاً « ٥ » . وهي لم تكن تدري ، في ذلك الوقت ، ماذا تصنع بحرية التفكير . إن ما كانت تطالب به مختلف غاية الاختلاف عن مثل هذه الحريات المجردة ، وهي انما كانت تتمنى تحسين وضعها مادياً ، وتتمنى ايضاً ، بشكل اعمق واكثر إبهاماً ، نهاية استغلال الانسان من قبل الانسان . وسوف نرى فيما بعد ان هذه المطالب كانت تماثل المطالب التي طرحها فن الكتابة المفهوم على أنه ظاهرة تاريخية وعينية ، أي المفهوم كنداء متفرد وتاريخي يوجهه انسان ، رضي بأن يدخل في التاريخية ، بصدد الانسان بأكمله الى جميع بشر عصره . لكن الادب ، في القرن التاسع عشر ، كان قد تخلص من العقيدة الدينية ، وصار يرفض ان يخدم العقيدة البورجوازية . انه يطرح

اذن نفسه مستقلاً من حيث المبدأ عن كل نوع من انواع العقيدة . ومن هنا احتفظ بمظهره المجرد كسلبية محضة . انه لم يفهم بعد انه « هو ذاته » العقيدة ، بل أنهك نفسه في تأكيد استقلاله ، ذلك الاستقلال الذي لا يجادله فيه احد . وهذا يعدل القول انه يزعم انه لا يملك موضوعاً ذا امتياز ، وانه يستطيع ان يعالج كل مادة مهما كانت . ونحن لا نشك في ان الكتابة بنجاح عن الوضع العمالي ممكنة ، لكن اختيار هذا الموضوع يتعلق بالظروف ، بقرار حر يتخذه الفنان ، فقد يكتب ذات يوم عن بورجوازية ريفية ، وفي يوم آخر عن المرتزقة القرطاجنيين . ومن وقت الى آخر ، سيؤكد كاتب كفلوبير وحدة المضمون والشكل ، لكنه لن يستخلص منها اي نتيجة عملية . وسوف يظل ، كسائر معاصريه ، خاضعاً لتعريف اتباع وينكلمان [1] وليسنج [2] ، الذين جاؤوا قبل قرن من الزمن ، للجمال ، وهو التعريف الذي يعدل ، بهذه الطريقة او تلك ، تمثيل الجمال على انه التعدد في الوحدة . والمقصود من هذا التعريف التحايل والسيطرة على تقلب الألوان فيما هو متقلب اللون ، وفرض توحيد صارم عليه بواسطة الاسلوب . وليس لأسلوب الاخوين غونغور « الفني » غير هذا المعنى ، فهو طريقة شكلية لتوحيد جميع المواد وتجميلها ، حتى ولو كانت من اجمل المواد . فكيف يمكن في مثل هذه الحال تصور وجود علاقة داخلية بين مطالب الطبقات السفلى وبين مبادىء فن الكتابة ؟ يبدو ان برودون [3] هو الوحيد الذي حزر ذلك . وكذلك ماركس بالطبع . لكنهما ما كانا بأديبين . ان الادب ، الذي كان ما يزال مشغولاً باكتشاف استقلاله ، هو في حد ذاته موضوع نفسه الخاص .

---

(١) يوهان وينكلمان : عالم آثار ألماني (١٧١٧ – ١٧٦٨) . مؤلف كتاب « تاريخ الفن عند القدامى » . (هـ . م)

(٢) غوتوولد ليسنج : ناقد ألماني كبير (١٧٢٩ – ١٧٨١) . أدان المذهب الكلاسيكي الفرنسي . (هـ . م)

(٣) بيير جوزيف برودون : اقتصادي فرنسي (١٨٠٩ – ١٨٦٥) . واحد من كبار النظريين الاشتراكيين . كان يقول « الملكية سرقة » ، ويعارض في الوقت نفسه الماركسية . (هـ.م)

لقد انتقل الى مرحلة التبصر : انه يمتحن مناهجه ، ويحطم أطره القديمة ، ويحاول ان يحدد تجريبياً قوانينه الخاصة وان يخترع تقنيات جديدة . انه يتقدم ببطء نحو الاشكال الراهنة للمأساة والرواية ، ونحو الشعر الحر ، ونقد اللغة . واذا ما اكتشف لنفسه مضموناً نوعياً خاصاً ، فسيتوجب عليه ان ينزع نفسه من الاستغراق في تأمل ذاته وان يستخلص معاييره الجمالية من طبيعة هذا المضمون . وسيتوجب في الوقت نفسه على المؤلفين ، باختيارهم الكتابة الى جمهور افتراضي ، ان يوفقوا فنهم مع انفتاح العقول ، اي ان يحددوه حسب المتطلبات الخارجية وليس حسب ماهيته الخاصة . سيتوجب عليهم ان يتخلوا عن بعض اشكال القصة ، والشعر ، وحتى التفكير ، لمجرد الرغبة في ألا تكون بمتناول القراء غير المثقفين . يبدو اذن ان الادب كان يجازف بالوقوع ثانية في الاستلاب . ولهذا كان الكاتب يرفض ، عن حسن نية ، إخضاع الأدب لجمهور ولموضوع محددين . لكنه لم يتبين الطلاق الذي اخذ يتم بين الثورة العينية التي تحاول ان تولد وبين الألعاب المجردة التي ينهمك فيها . فالجماهير هي التي تريد السلطة هذه المرة ، ولما لم تكن الجماهير تملك الثقافة ولا اوقات الفراغ ، لذلك كانت كل ثورة ادبية مزعومة تضع ، لإفراطها في العناية بالتكنيك ، المؤلفات التي توحي بها بعيداً عن متناول هذه الجماهير ، وتخدم مصالح النزعة الاجتماعية المحافظة .

اذن لا بد من العودة الى الجمهور البورجوازي . ان الكاتب يتباهى بأنه قطع كل علاقة مع هذا الجمهور ، لكنه برفضه الخروج على طبقته من الأسفل ، حكم على قطيعته بأن تظل رمزية : انه يمثلها بلا انقطاع ، ويدل عليها بلباسه ، وغذائه ، وأثاثه ، والعادات التي يتبناها ، لكنه لا يحققها فعلاً . انها البورجوازية التي تقرأه ، انها وحدها التي تطعمه وتقرر مجده . وعبثاً يتظاهر بالتراجع لينظر اليها نظرة إجمالية : لأنه اذا اراد ان يحاكمها ، توجب عليه اولاً ان يخرج منها ، وليس هناك من طريقة للخروج

منها إلا بأن يتحسس مصالح طبقة اخرى وطريقتها في العيش . وما دام لم يقرر ذلك ، فإنه يعيش في التناقض والمراءاة ، لأنه يعرف ولا يريد في الوقت نفسه ان يعرف « لمن » يكتب . انه يتحدث طواعية عن « عزلته » ، وبدلاً من ان يتبنى الجمهور الذي اختاره لنفسه خلسة ومداهنة ، يدعي انه يكتب لذاته فقط او لله ، ويجعل من الكتابة شاغلاً ميتافيزيقياً ، صلاة ، فحص ضمير ، وكل شيء ، ما عدا ان يجعل منها ايصالاً . إنه غالباً ما يشبّه نفسه بممسوس، لأنه اذا تقيأ الكلمات تحت ضغط ضرورة داخلية ، فإنه يكون على الاقل بهذا الشكل لا « يمنحها » . لكن هذا لا يمنعه ان يصلح كتاباته بعناية . ثم انه من جهة اخرى بعيد كل البعد عن ان يريد شراً بالبورجوازية التي لا يجادلها حتى في حقها في الحكم . بل بالعكس . فقد اعترف لها فلوبير به اعترافاً صريحاً ، ومراسلاته ، بعد حكومة الكومونة التي اخافته خوفاً عظيماً ، عامرة بالشتائم المقذعة ضد العمال «٦» . وما دام الفنان لا يستطيع ان يحاكم بيئته ، الغارق فيها حتى اذنيه ، من الخارج ، ولما كان رفضه مجرد حالة نفسية لا تأثير لها ، لذا فهو لم يتبين حتى كون الطبقة البورجوازية طبقة مضطهِدة . وفي الحقيقة انه لم يعتبرها قط طبقة ، بل نوعاً طبيعياً ، واذا ما جازف بوصفها ، فإنه سيفعل ذلك بألفاظ سيكولوجية بحتة . وهكذا يتحرك الكاتب البورجوازي والكاتب الملعون على المستوى نفسه . والفرق الوحيد بينهما هو ان الاول يصنع سيكولوجية بيضاء ، والثاني سيكولوجية سوداء . عندما يصرح فلوبير ، على سبيل المثال ، انه « يسمي بورجوازياً كل من يفكر بدناءة » ، يكون قد عرّف البورجوازي بألفاظ سيكولوجية ومثالية ، اي من خلال وجهة نظر العقيدة التي يزعم انه يرفضها . ومن هنا يؤدي خدمة محسوسة الى البورجوازية ، فهو يعيد الى الحظيرة المتمردين ، والمخلوعين الذين يجازفون بالانتقال الى البروليتاريا ، بإقناعهم ان بمقدور المرء ان يكفر بالبورجوازي في ذاته بمجرد انضباط داخلي محض : إذ يكفي ان يتعودوا بينهم وبين

أنفسهم على التفكير بنبل ، ليستطيعوا الاستمرار في التمتع بثرواتهم وامتيازاتهم ، وضميرهم مرتاح . واذا كانوا ما يزالون يسكنون بشكل بورجوازي ، ويتمتعون بدخلهم بشكل بورجوازي ، ويترددون على الصالونات البورجوازية ، لكن هذا كله ليس إلا ظاهر الأمور ، لأنهم في أعماقهم قد ارتفعوا فوق نوعهم بنبل عواطفهم . ومن هنا ايضاً يقدم لزملائه الخدعة التي ستسمح لهم في كل حالة بأن يحتفظوا براحة الضمير ، لأن الشهامة تجد تطبيقها الممتاز في ممارسة الفنون .

إن عزلة الفنان مغشوشة مرتين : فهي لا تخفي علاقة واقعية مع الجمهور الكبير فحسب ، بل تخفي ايضاً اعادة تكوين جمهور من الاختصاصيين . فما دامت قيادة البشر والثروات متروكة للبورجوازي ، فإن الروحي ينفصل من جديد عن الزمني ، ويولد من جديد ايضاً نوع من طبقة الكتبة . ان جمهور ستندال هو بلزاك ، وجمهور بودلير هو بارباي دوريفيلي [1] ، كما ان بودلير جعل من نفسه بدوره جمهور « بو » [2] . واتخذت الصالونات الأدبية طابعاً مجمعياً مبهماً ، وصاروا يتحدثون فيها عن الادب بصوت خافت ، وباحترام لا متناه ، ويتناقشون عما اذا كان الموسيقي يجد في موسيقاه لذة جمالية اعظم من اللذة التي يجدها الكاتب في كتبه . وبقدر ما يبتعد الفن عن الحياة ، بقدر ما يعود مقدساً من جديد ، بل لقد نشأ نوع من اتحاد القديسين : فأخذوا يمدون اياديهم من فوق القرون لمصافحة سرفانتس ، ورابليه [3] ، ودانتي ، ويندمجون بذلك المجتمع الرهباني . واصبحت طبقة الكتبة ، بدلاً من ان تكون هيئة عينية ، واذا جاز التعبير ، جغرافية ،

---

(١) جول بارباي دوريفيلي : كاتب فرنسي (١٨٠٨ — ١٨٨٩) . له مجموعة قصص قصيرة « الأبالسة » وروايات « عشيقة عجوز » وغيرها . (هـ.م)

(٢) ادغار آلن بو : كاتب اميركي (١٨٠٩ — ١٨٤٩) . له عدة مجموعات قصصية ، ترجمها بودلير الى الفرنسية . وهو ايضاً شاعر . (هـ. م)

(٣) فرانسوا رابليه : كاتب فرنسي (١٤٩٤ — ١٥٥٣) . نموذج ممتاز لكتاب عصر النهضة . (هـ. م)

اقول اصبحت طبقة متوارثة ، نادياً مات جميع اعضائه ، باستثناء واحد ، هو الأخير زمانه الذي يمثل الآخرين على الارض ويختصر في ذاته المجمع كله . ولهؤلاء المؤمنين الجدد ، الذين يجدون في الماضي قديسيهم ، حياتهم المستقبلة ايضاً . إن الطلاق بين الزمني والروحي يدخل تعديلاً عميقاً على فكرة المجد : فهو لم يكن في أيام راسين ثأرَ الكاتب المجهول بقدر ما كان الامتدادَ الطبيعي للنجاح في مجتمع ثابت . اما في القرن التاسع عشر ، فقد اصبح للمجد وظيفة جهاز تعويض استقبالي . « سوف أُفهَم عام ١٨٨٠ » و « سأربح دعواي عند الاستئناف » [1] : إن هذه الكلمات المشهورة تثبت ان الكاتب لم يفقد الرغبة في ممارسة تأثير مباشر وكوني في إطار جماعية مندمجة . لكن لما كان مثل هذا التأثير غير ممكن في الحاضر ، فإنهم ينشرون اسطورة تعويضية ، اسطورة المصالحة بين الكاتب وجمهوره في مستقبل لامتناهٍ . وهذا كله يظل بالأصل شديد الإبهام : فما من احد من هواة المجد أولئك تساءل في اي نوع من المجتمع سيستطيع ان يجد مكافأته . انهم يجدون لذتهم فقط في ان يحلموا بأن ابناء ابناء اخوتهم سيستفيدون من تحسين داخلي ، لأنهم جاؤوا فيما بعد وولدوا في عالم اكثر قدماً . وهكذا كان بودلير ، الذي ما كان ليبالي بالتناقضات ، غالباً ما يضمد جراح كبريائه بتأمل الشهرة التي سينالها بعد وفاته ، على الرغم من انه كان يعتبر ان المجتمع قد دخل في مرحلة انحطاط لن تنتهي إلا مع زوال الجنس البشري .

يلجأ الكاتب اذن بالنسبة الى الحاضر الى جمهور من الاختصاصيين . اما بالنسبة الى الماضي فهو يعقد حلفاً صوفياً مع الموتى الكبار ، وأما بالنسبة الى المستقبل فهو يستخدم اسطورة المجد . انه لم يهمل شيئاً لينسلخ انسلاخاً رمزياً عن طبقته . انه في الفضاء ، غريب عن عصره ، تائه عن وطنه ، ملعون . وليس لهذه المهازل كلها إلا هدف واحد : هدف دمجه بمجتمع

---

(١) قائل الجملة الأولى ستندال ، وقائل الثانية زولا . (هـ.م)

رمزي يكون صورة لأرستقراطية العهد القديم . ولقد عودنا التحليل النفسي على عمليات اتحاد الهوية هذه التي يقدم الفكر الانطوائي المرضي امثلة عديدة عنها : فالمريض الذي يحتاج الى مفتاح الملجأ ليهرب ، ينتهي الى الاعتقاد انه هو ذاته هذا المفتاح . كذلك ينتهي الأمر بالكاتب الذي يحتاج الى رعاية الكبار ليخرج عن طبقته ، الى ان يحسب نفسه تجسد الطبقة النبيلة كلها . ولما كانت هذه الطبقة النبيلة كلها تتميز بطفيليتها ، فإن الكاتب سيختار وجاهة الطفيلية أسلوباً للحياة . انه سيجعل من نفسه شهيد الاستهلاك المحض . وهو لا يرى ، كما قلنا ، اي مانع من استخدام ثروات البورجوازية ، لكن بشرط ان ينفقها ، اي ان يحولها الى مواضيع غير منتجة وغير مجدية . انه يحرقها ، الى حد ما ، لأن النار تطهر كل شيء . ولما لم يكن بالأصل غنياً دوماً ، ولما كان لا بد ان يعيش عيشة لائقة ، لذلك فهو يكوّن لنفسه حياة غريبة ، متلافة ومعوزة في آن واحد ، يرمز ما فيها من عدم تبصر محسوب الى الكرم الجنوني الذي سيظل محرماً عليه . وهو لا يجد نبلاً ، خارج الفن ، الا في ثلاثة انواع من الشواغل . اولاً في الحب ، لأنه هوى غير مجدٍ ولأن النساء هن ، كما يقول نيتشه ، أخطر الألعاب . ثانياً في الأسفار ، لأن المسافر شاهد دائم ، ينتقل من مجتمع الى آخر دون ان يبقى في اي منهما ، ولأنه ، باعتباره مستهلكاً ، « اجنبي » في جماعية شغيلة ، وصورة الطفيلية بالذات . ثالثاً واخيراً في الحرب احياناً ، لأنها استهلاك عظيم للبشر والثروات .

انا لنجد لدى الكاتب ذلك الاحتقار الذي كانت المجتمعات الارستقراطية والحربية تعامل به المهن : فهو لا يكفيه ان يكون غير مجدٍ ، كالحاشية في العهد القديم ، بل يريد ان يتمكن من ان يدوس بقدميه العمل النفعي ، وان يحطم ، يحرق ، يتلف ، يقلد مشية السادة الطليقة ، اولئك الذين كانوا يصطادون عبر حقول القمح الناضج . انه يتعهد في نفسه بالرعاية تلك الدوافع الهدامة التي تحدث عنها بودلير في « الزجّاج » . وعما قريب ،

سوف يحب ، من بين جميع الادوات ، الادوات الرديئة الصنع ، المهترئة او غير الصالحة للاستعمال ، التي استعادت الطبيعة نصفها ، والتي هي كاريكاتور لماهيتها كأدوات . وليس من النادر ان يعتبر حياته الخاصة اداة للتهديم ، وهو يجازف في كل الاحوال ويلعب ليخسر : فالكحول والمخدرات وكل شيء صالح له . وبالطبع ان الكمال في اللامجدي هو الجمال . فمن « الفن للفن » الى الرمزية ، مروراً بالواقعية والبرناسية ، اتفقت جميع هذه المدارس على ان الفن هو اسمى شكل من اشكال الاستهلاك المحض . انه لا يعلّم شيئاً ، ولا يعكس اي عقيدة ، ويحمي نفسه على الأخص من أن يكون مهذباً للأخلاق : فقبل ان يكتب جيد ذلك بمدة طويلة ، كان فلوبير وغوتييه [1] ، والأخوان غونغور ، ورينار [2] ، وموباسان ، قد قالوا على طريقتهم الخاصة إن « العواطف الطيبة تصنع الادب الرديء » . إن الادب بالنسبة الى بعضهم هو الذاتية محمولة الى المطلق ، هو نار فرح تتلوى فيها أغصان آلامهم ورذائلهم السوداء . انهم يتجاوزون العالم ويبددونه ، وهم القابعون في اعماقه كما لو انهم قابعون في حبس ضيق ، بشراهتهم الى « امكنة اخرى » شراهة لها مدلولها . ويخيل اليهم ان قلبهم متفرد الى ابعد حدود التفرد بحيث ان تصويرهم له يظل عقيماً تماماً . وينصب آخرون من أنفسهم شهوداً على عصرهم غير متحيزين . لكنهم لا يشهدون امام عيني أحد . انهم يرفعون الشهادة والشهود الى درجة المطلق . انهم يقدمون للسماء الفارغة لوحة المجتمع الذي يحيط بهم . ان احداث العالم ، بعد ان تحرف ويبدل موضعها وتوحد وتقع في فخ الاسلوب الفني ، تصبح محايدة ، وتوضع بين قوسين اذا جاز التعبير . وما الواقعية إلا « تعليق للحكم » .

---

(١) تيوفيل غوتييه : شاعر وناقد فرنسي (١٨١١ - ١٨٧٢) . كان رومانتيكياً متحمساً ثم أصبح من أنصار الشعر الشكلي . (هـ. م)

(٢) جول رينار : كاتب فرنسي (١٨٦٤ - ١٩١٠) . ترك عدة روايات ومجموعات قصصية ومذكرات . (هـ.م)

ان الحقيقة المستحيلة تلحق ههنا بالجمال اللاإنساني « الجميل كحلم من حجر » . ولا يعود المؤلف ما دام يكتب ، ولا القارىء ما دام يقرأ ، من هذا العالم . لقد تحوّلا الى نظرة محضة . انهم ينظرون الى الانسان من الخارج ، ويحاولان ان يأخذا عنه وجهة نظر الله ، أو وجهة نظر الفراغ المطلق اذا فضلنا هذا التعبير . لكني بعد هذا كله ما أزال قادراً على تعرّف نفسي في الوصف الذي يصف به أنقى الغنائيين خصوصياته . واذا كانت الرواية التجريبية تقلد العلم ، أفلا تكون صالحة للاستخدام مثله ، الا يمكن ان تكون لها ، هي الاخرى ، « تطبيقاتها » الاجتماعية ؟ ان المتطرفين يتمنون ، خوفاً من أن يفيدوا ، ألا تستطيع مؤلفاتهم حتى ان تنير القارىء على حقيقة قلبه الخاص ، ويرفضون ان ينقلوا تجربتهم . ولن يكون العمل ، عند الحد الاقصى ، مجانياً كل المجانية ، إلا اذا كان لاإنسانياً كل اللاإنسانية . وبعد هذا فقط ، يوجد الأمل بخلق مطلق ، هو خلاصة الترف والإسراف ، خلق لا يمكن استخدامه في هذا العالم لأنه « ليس من هذا العالم » ولأنه لا يذكر بشيء منه : فالخيال مدرك على انه ملكَة غير مشروطة قادرة على « نفي » الواقع ، والموضوع الفني ينبني فوق انهيار العالم . وهناك ايضاً مذهب التصنع المبالغ فيه ، والتشويش المنظم لكل المعاني ، واخيراً تدمير اللغة المتضافر الجهود . وهناك ايضاً الصمت : كذلك الصمت الجليدي في اعمال مالارميه [1] ، او صمت السيد تيست الذي يرى ان كل ايصال دنس .

والنهاية القصوى لهذا الادب اللامع والميت هو العدم . انه نهايته القصوى وماهيته العميقة : فالروحي الجديد ليس فيه شيء ايجابي البتة ، وإن هو إلا النفي المحض الخالص للزمني . كان الزمني في العصر الوسيط هو اللاأساسي بالنسبة الى الروحية ، أما في القرن التاسع عشر فقد انعكست العلاقة : فالزمني هو الأول ، والروحي هو الطفيلي اللاأساسي الذي يتأكله ويسعى الى تدميره . وصار المقصود نفي العالم او استهلاكه . نفيه باستهلاكه .

(١) اسطفان مالارميه : شاعر فرنسي (١٨٤٢ – ١٨٩٨) . زعيم الحركة الرمزية .(هـ.م)

كان فلوبير يكتب ليتخلص من البشر والاشياء . ان جملته تطوق الموضوع ، وتأسره ، وتجمده ، وتحطم صلبه ، وتنغلق عليه ، وتتحجر وتحجره معها . انها عمياء ، صماء ، بلا شرايين . ليس فيها نفحة حياة ، وثمة صمت عميق يفصلها عن الجملة التالية . انها تسقط في الفراغ ، ابدياً ، وتجر معها فريستها في هذا السقوط اللامتناهي . إن كل واقع ، ما إن يوصف ، حتّى يشطب من القائمة : ثم يأتي دور الواقع التالي . وليست الواقعية شيئاً آخر سوى هذا الصيد الكبير القاتم . والهدف منها طمأنة النفس . فهي ، أنى مرّت ، لم ينبت العشب بعدها . ان حتمية الرواية الطبيعية النزعة تسحق الحياة ، وتستبدل العمل الانساني بآليات وحيدة الاتجاه . وهي لم يعد لها إلا موضوع واحد هو : التفسخ البطيء لإنسان ، لمشروع ، لأسرة ، لمجتمع . والواقعيون يعودون دوماً الى نقطة الصفر ، ويتناولون الطبيعة في حالة لاتوازن منتج ويمحون هذا اللاتوازن ، ويلجؤون الى توازن ميت بإلغاء القوى الحاضرة . وعندما تظهر لنا الواقعية ، من قبيل الصدفة ، نجاح انسان طموح ، فهذا ليس إلا صورة ظاهرية : إن « بيل آمي »[1] على سبيل المثال لا يهاجم حصون البورجوازية ، فهو ليس إلا دمية خشبية صغيرة في إناء ماء لا يدل عومها فيه إلا على انهيار مجتمع من المجتمعات . وعندما تكشف الرمزية عن القرابة الوثيقة بين الجمال والموت ، فإنها لا تفعل شيئاً سوى توضيح فكرة ادب نصف القرن كله . جمال الماضي لأنه لم يعد له وجود ، جمال الصبايـــا المحتضرات والازهار التي تذبل ، جمال مختلف انواع الانقراض ومختلف انواع الخرائب ، ذروة كرامة الاستهلاك ، والمرض الذي يفني ، والحب الذي يلتهم ، والفن الذي يقتل . إن الموت في كل مكان ، امامنا ، ووراءنا ، وحتى في الشمس وفي روائح الارض الشذية . ان فن « باريس »[2] هو

---

(١) بطل رواية لموباسان معروفة بهذا الاسم . (هـ. م)

(٢) موريس باريس : كاتب فرنسي (١٨٦٢ – ١٩٢٣) . انتقل من عبـــادة الأنا الى عبادة الأرض والأموات . (هـ. م)

تأمل الموت : فالشيء لا يكون جميلاً إلا عندما يكون « قابلاً للاستهلاك » ، اي عندما يموت حين نتمتع به . والبنية الزمنية التي تلائم كل الملاءمة ألعاب الأمراء هذه ، انما هي اللحظة . فاللحظة ما دامت تنقضي ، وما دامت في ذاتها ، صورة الأبدية ، اذن فهي نفي الزمن الانساني ، زمن العمل والتاريخ ذي الأبعاد الثلاثة . إن البناء يتطلب زمناً طويلاً ، لكن لحظة واحدة تكفي لطرح كل شيء ارضاً . وعندما ننظر الى عمل اندريه جيد من هذا المنظور ، فإننا لن نستطيع ألا نرى فيه مذهباً اخلاقياً ، محفوظاً بدقة للكاتب – المستهلك . فما هو فعله المجاني إن لم يكن نتيجة عصر من الكوميديا البورجوازية ، وآمراً للمؤلف – النبيل ؟ أليس من المذهل ان تكون جميع الامثلة مستعارة من الاستهلاك : فيلوكتيت [١] يهب قوسه ، والمليونير يبذر شيكاته ، وبرنار [٢] يسرق ، ولافكاديو [٣] يقتل ، وميناللك يبيع أثاثه . وقد مضت هذه الحركة المدمرة بعد جيد حتى نتائجها القصوى ، فقد كتب بريتون بعد عشرين سنة : « إن ابسط فعل سيريالي يتم بالنزول الى الشارع ، والمسدس في اليد ، واطلاق النار قدر المستطاع على الجماهير ، بدون تعيين » . وهنا نكون قد وصلنا الى الحد النهائي لعملية ديالكتيكية طويلة : ففي القرن الثامن عشر كان الأدب سلبية ، ثم انتقل في عهد البورجوازية إلى حالة « النفي » المطلق الموحد ، واصبح عملية إبادة متعددة الألوان والاضواء . فقد كتب بريتون ايضاً : « لا تهتم السيريالية بأن تأخذ بعين الاعتبار ... كل ما ليست غايته ابادة الكائن وتحويله الى ألق داخلي اعمى لا يكون روح البلور كما لا يكون روح النار » . وفي نهاية المطاف ، لا يبقى امام الادب إلا ان ينقض نفسه بنفسه . وهذا ما فعله تحت اسم السيريالية : فقد كتب الكتّاب مدة سبعين عاماً ليستهلكوا العالم ، وبعد عام ١٩١٨ صاروا

---

(١) بطل مسرحية جيد « فيلوكتيت » او « مقالة في الأخلاق الثلاثة » . (هـ. م)
(٢) أحد أبطال رواية جيد « المزيفون » . (هـ. م)
(٣) أحد أبطال رواية جيد « أقبية الفاتيكان » . (هـ. م)

يكتبون ليستهلكوا الأدب ، ويتلفون التقاليد الأدبية ، ويبذرون الكلمات ، ويرمون ببعضها ضد بعضها الآخر كي يفجروها . واصبح الأدب ، باعتباره نفياً مطلقاً ، نقيضاً للأدب . وهكذا أنجزت القضية ، واصبح الادب « أدبياً » اكثر من اي وقت مضى .

وفي الوقت نفسه لم يعد للكاتب من همّ ، كي يقلد الخفة المبذرة لأرستقراطية النسب ، سوى ان يوطد دعائم لامسؤوليته . وقد بدأ بطرح حقوق العبقرية التي حلت محل حق الملكية المستبدة الإلهي . فما دام الجمال هو الترف في اقصى مداه ، وما دام الجمال محرقة ذات ألسنة باردة تضيء وتستهلك كل شيء ، وما دام يتغذى بمختلف اشكال الاهتراء والتدمير ، وبخاصة الألم والموت ، لذلك فإن للفنان ، الذي هو كاهنه ، الحق في ان يطالب باسمه وان يثير بؤس اقربائه عند الحاجة . اما هو فإنه يحترق منذ زمن بعيد ، وقد تحول الى رماد . ولا بد من ضحايا اخرى لتغذية اللهيب ، وبخاصة النساء . نساء يسببن له الألم ، فيعيده اليهن كما ينبغي . انه يتمنى لو يستطيع ان يسبب الشقاء لكل ما يحيط به . واذا كان لا يملك وسيلة لإثارة المصائب ، فإنه سيكتفي بقبول الأضاحي . إن المعجبين والمعجبات موجودون ههنا كي يحرق قلوبهم او ينفق مالهم دون عرفان الجميل او تأنيب ضمير . يروي موريس ساش[1] ان جده لأمه ، الذي كان شديد الاعجاب بأناتول فرانس ، قد انفق ثروة في تأسيس فيلا « سعيد » . وعند موته ، فاه فرانس بهذا المديح الجنائزي : « يا للخسارة ! لقد كان موثّثاً » . ان الكاتب يمارس كهنوته بأخذه مال البورجوازي ، لأنه يضع جانباً جزءاً من الثروات ليتلفه ويحيله الى دخان . وهو بالتالي يضع نفسه فوق جميع المسؤوليات : فأمام من سيكون مسؤولاً ؟ وباسم ماذا ؟ لو كان عمله يهدف الى البناء ، لكان بالإمكان مطالبته بالحساب . لكن ما دام يؤكد نفسه كتدمير محض ، فإنه

(١) كاتب فرنسي معاصر . (هـ. م)

يفلت من المحاكمة. ولقد ظل هذا كله، في نهاية القرن الماضي، مشوشاً ومتناقضاً الى حد مقبول نوعاً ما. لكن عندما جعل الادب من نفسه، مع السيريالية، تحريضاً على الجريمة، وجدنا الكاتب يطرح، بواسطة تسلسل غريب لكن منطقي، مبدأ لامسؤوليته الكلية بشكل صريح. وفي الحقيقة، انه لا يقدم مبررات واضحة لذلك، بل يلجأ الى أدغال الكتابة الاوتوماتيكية. لكن الدوافع بينة: فالارستقراطية الطفيلية التي تعيش على الاستهلاك المحض، والتي ليس لها من وظيفة سوى ان تحرق بدون انقطاع ثروات مجتمع شغيل ومنتج لا يمكن ان تكون خاضعة لحكم الجماعية التي تدمرها. ولما كان هذا التدمير المنظم لا يذهب ابداً الى ابعد من «الفضيحة»، فهذا معناه، في الحقيقة، ان الواجب الأول للكاتب هو اثارة الفضيحة وان حقه غير القابل للفسخ هو ان يفلت من نتائجها.

ان البورجوازية تدع الآخرين يعملون. وهي تبتسم من مثل هذه الاعمال الطائشة. ولا يهمها ان يحتقرها الكاتب: لأن هذا الاحتقار لن يذهب بعيداً، ما دامت هي جمهوره الوحيد. انه لا يحدث احداً عنه سواها، بل انه يساررها به. وهذه هي الى حد ما الرابطة التي تجمع بينهما. وحتى لو حصل على مستمعين شعبيين، فيا له من وهم ان نتصور انه قادر على إذكاء لهيب استياء الجماهير بان يبين لها ان البورجوازي يفكر بدناءة؟ ليس هناك اي حظ في ان يستطيع مبدأ الاستهلاك المطلق تضليل الجماهير الشغيلة. ثم ان البورجوازية تعلم جيد العلم ان الكاتب يؤيدها سرياً: فهو بحاجة اليها ليبرر جماليته القائمة على المعارضة والكراهية، وهو يتلقى منها الثروات التي يستهلكها، ويتمنى المحافظة على النظام الاجتماعي حتى يستطيع ان يشعر بنفسه غريباً فيه على الدوام: مجمل القول إنه متمرد، وليس بثوري. والبورجوازية تعرف كيف تتصرف مع المتمردين. بل انها تجعل من نفسها شريكة لهم: فهي تفضل ان تحفظ قوى النفي في جمالية غير مجدية، في تمرد لا تأثير له؟ ذلك انها اذا ظلت حرة، فقد تُستخدم في خدمة الطبقات المضطهَدة.

ثم ان القراء البورجوازيين يفهمون على طريقتهم الخاصة ما يسميه الكاتب « مجانية » عمله : فالكاتب يعتبر هذه المجانية ماهية الروحية بالذات والإعلان البطولي عن قطيعته مع الزمني ، اما بالنسبة الى القراء البورجوازيين فإنهم يعتبرون العمل المجاني غير مؤذ في صميمه ، ومجرد تسلية . وهم يفضلون قطعاً ادب بوردو وبورجيه ، لكنهم لا يستنكرون وجود كتب غير مجدية تحول الفكر عن الشواغل الجدية وتقدم له الفرصة التي يحتاجها ليأخذ راحته . وهكذا يجد الجمهور البورجوازي وسيلة لاستخدام العمل الفني ، على الرغم من اعترافه بأنه لا يمكن ان يخدم شيئاً . ونجاح الكاتب مبني على سوء الفهم هذا : فهو ما دام يسعد بأن يساء فهمه ، لذلك كان من الطبيعي ان يسيء قراؤه الفهم . وما دام الادب قد اصبح ، بين يديه ، ذلك النفي المجرد الذي يتغذى من ذاته ، لذلك عليه ان يتوقع ان يبتسموا لأعنف شتائمه بقولهم : « ليس هذا إلا ادباً » . وما دام الادب نقضاً محضاً لروح الجد ، لذلك فعليه ان يستحسن رفضهم المبدئي النظر اليه بعين الجد . واخيراً انهم يجدون انفسهم ، حتى ولو كان ذلك بشعور من الاستنكار وبدون ان يتبينوه تماماً ، في اكثر مؤلفات العصر « عدمية » . وهذا راجع الى ان الكاتب ، مهما بذل من جهد لتقنيع نفسه امام قرائه ، لن يستطيع ابداً ان يفلت تمام الإفلات من تأثيرهم الموقع في الفخ . انه يستطيع ، وهو البورجوازي الخجل الذي يكتب للبورجوازيين دون ان يعترف بهذا لنفسه ، اقول انه يستطيع ان يطلق اكثر الافكار جنوناً : لأن الافكار ليست الا فقاعات تطفو على سطح الفكر . لكن تكنيكيه يفضحه ، لأنه لا يراقبه بالإخلاص نفسه ، وهو يعبر عن اختيار اعمق واصدق ، يعبر عن ميتافيزيقيا غامضة ، عن علاقة أصيلة بالمجتمع المعاصر . ومهما كان مجون الموضوع المختار ، ومهما كانت مرارته ، فإن التكنيك الروائي الخاص بالقرن التاسع عشر يقدم للجمهور الفرنسي صورة عن البورجوازية باعثة على الاطمئنان . وفي الحقيقة ، لقد ورث مؤلفونا هذا التكنيك وراثة ، لكن وضعه موضع

تنفيذ يعود اليهم . ان ظهوره ، الذي بدأ منذ نهاية العصر الوسيط ، قد ترافق وظهور اول توسط فكري استطاع الكاتب عن طريقه ان يتعرف فنه . كان في البدء يروي دون ان يظهر نفسه على خشبة المسرح ودون ان يتأمل في وظيفته ، لأن مواضيع اقاصيصه كانت كلها تقريباً من أصل فولكلوري او جماعي على كل حال ، ولأنه كان يكتفي بمجرد وضعها موضع عمل . وكان الطابع الاجتماعي للمادة التي يعالجها ، وكذلك كونها قد وجدت قبل ان يأتي للاهتمام بها ، يقلدانه دور الوسيط ويكفيان لتبريره : فهو الانسان الذي يعرف اجمل القصص ، والذي يدونها بالكتابة بدل ان يرويها شفهياً . كان نادراً ما يبتكر ، بل كان يشذب ، وكان مؤرخ ما هو خيالي . وعندما اخذ يختلق بنفسه القصص الخيالية التي ينشرها ، رأى نفسه فيها : فقد اكتشف في آن واحد عزلته المذنبة تقريباً ، والمجانية غير القابلة للتبرير ، وذاتية الخلق الأدبي . ولقد اراد ان يعطي مخترعاته ظاهر الحقيقة ، كي يحجبها عن أعين الجميع وعن عينيه هو بالذات ، وكي يؤسس حقه في الكتابة . ولما كان لا يستطيع ان يحافظ على ما في اقاصيصه من كثافة مادية تقريباً ، تلك الكثافة التي كانت تميزها عندما كانت تنبع من الخيال الجماعي ، لذلك فقد تظاهر على الأقل بأنها غير صادرة عنه ، وأصر على تقديمها كذكريات . وفي سبيل ذلك ، أوجد في مؤلفاته ممثلاً عنه هو الراوية الذي يروي القصص شفهياً عادة ، وادخل فيها في الوقت نفسه مستمعين خياليين يمثلون جمهوره الواقعي . وهذا ما نجده ، على سبيل المثال ، في شخصيات « ديكاميرون »[1] الذين يقربهم منفاهم المؤقت ، الى حد غريب ، من وضع الكتبة ، والذين يقومون بدور الرواة والمستمعين والنقاد على التوالي . وهكذا ، وبعد زمن الواقعية الموضوعية والميتافيزيقية التي كانت فيها كلمات القصة تفهم على انها الاشياء التي تسميها بالذات ، والتي كان جوهرها العالم

---

(١) هي مجموعة القصص التي ألفها بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) ، والتي يقال إنه قلد بها « الف ليلة وليلة » . (هـ. م)

نفسه ، جاء زمن المثالية الأدبية التي لا وجود للكلمة فيها إلا في فم انسان او تحت ريشة ، والتي تُرجِع فيها الكلمة بماهيتها الى متكلم يؤكد حضورها ، والتي اصبح جوهر القصة فيها الذاتية التي تُدرك الكون وتفكر به ، والتي صار الروائي فيها ، بدل ان يضع القارىء في احتكاك مباشر مع الموضوع ، واعياً لدوره كوسيط ، ومجسداً لوساطته في راوية القصة الخيالي . ومذذاك اصبح الطابع الرئيسي للقصة التي تقدم للجمهور هو ان تكون مفكراً بها ، اي ان تكون مصنفة ، ومنظمة ، ومشذبة ، ومصفاة ، او بالاحرى ألا تسلم نفسها إلا من خلال الافكار التي تكوّن عنها بالرجوع الى الماضي . ولهذا السبب ، كان زمن الرواية هو الماضي دوماً تقريباً . في حين أن زمن الملحمة ، التي هي من اصل جماعي ، هو الحاضر في اغلب الاحيان . وتتعقد الطريقة ، مع الانتقال من بوكاشيو الى سرفانتيس ثم الى روايات القرن السابع عشر والثامن عشر الفرنسية ، وتصبح متقطعة لأن الرواية تجمع اثناء تطورها الهجاء والخرافة واللوحة «٧» وتتحد بها : فيظهر الروائي في الفصل الاول ، ويعلن عن القصة ، ويستجوب قراءه ، ويوبخهم ، ويطمئنهم الى حقيقة قصته ، وهذا ما أسميه بالذاتية الاولى ، ثم تتدخل شخصيات ثانوية ، اثناء مجرى القصة ، يلتقي بها الراوية الاول ، فتقطع مجرى الحكاية لتروي مصائبها الخاصة ، وهذا ما اسميه بالذاتيات الثانية التي تدعمها الذاتية الاولى وترممها . وهكذا يعاد التفكير في بعض القصص وتفهم على صعيد الدرجة الثانية «٨» . ان الحدث لا يسبق ابداً القراء : واذا حدث وفوجيء الراوية به ساعة حدوثه ، فإنه لا « يوصل » اليهم مفاجأته ، بل يكتفي بإبلاغهم اياها فقط . اما بالنسبة الى الروائي ، فإنه ما دام مطمئناً الى ان الواقع الوحيد للكلمة هو ان تقال ، وما دام يعيش في قرن مهذب ما يزال يوجد فيه فن يدعى بفن الحديث ، لذلك فهو يدخل محدّثين في كتابه ليبرر الكلمات التي تقرأ . لكنه ما دام يصور بالكلمات الشخصيات التي ليس لها من وظيفة سوى الكلام ، لذلك فهو لا يفلت من

الحلقة المفرغة «٩» . يقيناً ، لقد ركز مؤلفو القرن التاسع عشر جهودهم على رواية الحدث ، وحاولوا ان يعيدوا اليه بعضاً من نضارته وعنفه ، لكن لجأ معظمهم من جديد الى التكنيك المثالي الذي ينسجم كل الانسجام مع المثالية البورجوازية . وقد استخدم هذا التكنيك باستمرار مؤلفون متباينون تباين بارباي دوريفيلي وفرومانتان[1] . اننا نجد في « دومينيك » ، على سبيل المثال ، ذاتية اولى تدعم ذاتية ثانية ، وهذه الاخيرة هي التي تقوم بالقصة . ولا تتضح هذه الطريقة عند احد كما تتضح عند موباسان . ان بنية اقاصيصه تكاد تكون ثابتة : فهو يقدم لنا اولاً السامعين ، وهم عادة من قوم لامعين ورواد المجتمعات مجتمعين في احد الصالونات ، بعد مأدبة عشاء . الوقت ليل . الليل الذي يمحو كل شيء : المتاعب والأهواء . المضطهَدون فيه نائمون ، وكذلك المتمردون . العالم مختفٍ ، والتاريخ يستّرد انفاسه . وتبقى ، في فقاعة من النور محاطة بالعدم ، تلك النخبة الساهرة ، المستغرقة في احتفالاتها . واذا كان ثمة مكيدة ، او حب ، او كره بين افراد هذه النخبة ، فإنه لا يخبرنا بذلك ، ولقد صمتت بالأصل الرغبات والاحقاد : ان هؤلاء الرجال وهاته النسوة مشغولون « بصيانة » ثقافتهم وعاداتهم و « بالتعرف على انفسهم » بواسطة طقوس التهذيب . انهم يمثلون اعذب ما في النظام : فهدوء الليل ، وصمت الأهواء ، وكل شيء يساهم في الرمز الى تلك البورجوازية التي وجدت الاستقرار في نهاية القرن الماضي ، والتي تعتقد انه لن يحدث شيء بعد الآن ، والتي تؤمن بخلود النظام الرأسمالي . وآنذاك يدخل الراوية : انه رجل مسن ، « رأى الكثير ، وقرأ الكثير ، وحفظ الكثير » ، محترف للتجربة ، طبيب ، او عسكري ، او فنان ، او دون جوان . رجل وصل الى تلك اللحظة من الحياة التي يكون فيها الانسان ، حسب اسطورة محترمة ومناسبة ، قد تحرر من الأهواء وصار ينظر الى

---

(١) اوجين فرومانتان : رسام وكاتب فرنسي (١٨٢٠ - ١٨٧٦) . رسم الصحراء والعالم الشرقي . وفي روايته « دومينيك » تحليل نفسي دقيق . (هـ . م)

الاهواء التي عصفت به في الماضي بصحو حكيم . ان قلبه هادىء كالليل . والقصة التي يرويها ، قد تحرر منها . وإذا كان قد تألم منها ، فهو قد جعل من ألمه عسلاً ، وصار يلتفت نحوه وينظر اليه على حقيقته ، اي من وجهة نظر الأبدية . لقد وقع ثمة اضطراب ، هذا صحيح ، لكن هذا الاضطراب قد انتهى منذ زمن بعيد : لقد مات الممثلون الذين تم على ايديهم او تزوجوا او تعزّوا . وعلى هذا ، ليست المغامرة إلا فوضى قصيرة الأمد لم يعد لها وجود . فهي تُروى من وجهة نظر التجربة والحكمة ، ويُستمع اليها من وجهة نظر النظام . النظام ينتصر ، النظام في كل مكان ، انه يتأمل في فوضى بائدة مغرقة في القدم ، كما لو ان الماء الراكد في ايام الصيف يستطيع أن يحتفظ بذكرى التجاعيد التي تكونت على سطحه ، ثم تلاشت . وبالأصل هل وقع اضطراب حقاً ؟ ان اثارة تبدل مفاجىء كانت ترعب هذا المجتمع البورجوازي . فلا الجنرال ولا الطبيب يرويان ذكرياتهما في حالتها الخام : بل يرويانها كتجارب استخلصا منها الزبدة ، ويبلغاننا ، من اللحظة التي يبدآن فيها الكلام ، ان قصتهما تحتوي على مغزى اخلاقي . وعلى هذا ، فالقصة تفسيرية : انها تهدف الى بناء قانون سيكولوجي على مثال ما . قانون ، او كما يقول هيغل ، صورة هادئة للتبدل . والتبدل نفسه ، اي المظهر الفردي للمفارقة ... أليس هو صورة ظاهرية ؟ وكلما زاد القاص في التفسير ، ارجع المعلول بأجمعه الى العلة بأجمعها ، والطارىء الى المنتظر ، والجديد الى القديم . ان الراوية يجري على الحدث الانساني العملية ذاتها التي اجراها عالم القرن التاسع عشر ، كما يقول مايرسون ، على الواقع العلمي : انه يرجع ما هو مختلف الى ما هو متحد . واذا اراد من حين الى آخر ، وبدافع الخبث ، ان يحفظ لقصته مظهراً مقلقاً الى حد ما ، فإنه يخلط بعناية عدم قابلية الإرجاع بالتبدل ، كما هو شأن تلك الاقاصيص الغريبة التي يترك المؤلف وراء ما هو غير قابل للتفسير فيها ، احتمالاً بوجود نظام سببي كامل يعيد الى العالم طابعه العقلي . وعلى هذا الاساس ، فإن الروائي

المنتسب الى ذلك المجتمع البورجوازي المستقر ، يعتبر التبدل عدم كينونة كما هو الأمر بالنسبة إلى بارمينيد[1] ، وكما هو الشر بالنسبة الى كلوديل . وحتى لو وجد هذا التبدل ، فإنه لن يكون إلا انقلاباً فردياً في روح غير منسجمة . وليس المقصود ان يدرس في نظام حركي – المجتمع والعالم – الحركات النسبية لأنظمة جزئية ، بل ان ينظر من وجهة نظر السكون المطلق الى الحركة المطلقة لنظام جزئي منعزل نسبياً . وهذا معناه الزعم بأننا نملك علامات مطلقة لتحديده واننا نعرفه ، بالتالي ، في حقيقته المطلقة . ففي مجتمع يسوده النظام ، يتأمل في ابديته ويحتفل بها بالطقوس ، قد يثير انسان من الناس شبح فوضى ماضية ، ويجعله يتراءى ، ويحليه بمحاسن قديمة بالية ، وفي اللحظة التي سيأخذ فيها بإثارة القلق ، يبدده بضربة عصا سحرية ، ويحل مكانه تسلسل العلل والقوانين الأبدي . اننا لنتعرف في هذا الساحر الذي تخلص من التاريخ والحياة بإدراكه لهما ، والذي يسمو بمعارفه وتجربته على سامعيه ، اقول اننا نتعرف فيه الارستقراطي المحلق الذي كنا نتحدث عنه قبل قليل «١٠» .

اذا كنا اطلنا الوقوف عند الطريقة التي يستخدمها موباسان في السرد ، فهذا راجع الى انها كانت التكنيك الاساسي لكل الروائيين الفرنسيين من ابناء جيله ، والجيل السابق مباشرة ، والاجيال التالية . ان الراوية الداخلي حاضر دوماً . ومن الممكن ان يُرجع الى تجريد ، بل هو لا يعيّن بوضوح في غالب الاحيان ، لكننا على كل حال لا ندرك الحدث إلا من خلال ذاتيته . وعندما لا يظهر مطلقاً ، فلا يعني ذلك انه قد أستغني عنه كما يُستغنى عن نابض غير مفيد : بل يكون قد اصبح الشخصية الثانية للمؤلف . ان هذا الاخير يرى خيالاته تتحول ، على ورقته البيضاء ، الى تجارب ، انه لم يعد يكتب باسمه الخاص ، لكن بإملاء انسان ناضج رصين كان شاهداً

---

(١) فيلسوف يوناني (٥٤٠ – ٤٥٠ ق. م) . يعتبر العالم أبدياً ، واحداً ، متصلا ، ثابتاً . (هـ. م)

على الظروف المروية . فمن الواضح على سبيل المثال ان دوديه[1] تسيطر عليه روح قاص صالونات ، فتضفي على أسلوبه عادات محادثة المجتمعات الراقية وتلقائيتها اللطيفة ، فهو يصيح ، ويتهكم ، ويسأل ، ويستجوب سامعيه : «آه ! ما أشد خيبة تارتاران[2] ! وهل تعرفون لماذا ؟ سوف اعطيكم ألف ... » . حتى الكتاب الواقعيـون الذين ارادوا ان يكونوا المؤرخين الموضوعيين لزمنهم يحتفظون بالمخطط المجرد للمنهج ، اي ان هناك فكرة مشتركة ، لحمة مشتركة في جميع الروايات ، ليست هي ذاتية الروائي الفردية والتاريخية ، بل ذاتية رجل التجربة ، المثالية والعامة . فالقصة اولاً مروية في الماضي : الماضي الاحتفالي لوضع مسافة بين الاحداث والجمهور ، والماضي الذاتي المعادل لذاكرة القاص ، والماضي الاجتماعي لأن الحكاية لا تخص التاريخ الذي يتابع تكوينه والذي لم ينته بعد ، بل تخص التاريخ الذي تكوّن وانتهى . واذا كان صحيحاً ، كما يزعم جانيه[3] ، ان الذكرى تتميز عن بعث الماضي الذي يتم اثناء النوم باعتبار ان هذا البعث يعيد تركيب الحدث بمدته الخاصة ، في حين ان الذكرى ، القابلة للضغط الى مالانهاية ، يمكن ان تُروى في جملة او مجلد ، حسب حاجات العلة ، اقول اذا كان هذا صحيحاً ، فإننا نستطيع القول إن الروايات التي من هذا النوع ، بتقلصاتها المفاجئة في الزمن والمتبعة بامتدادات طويلة هي ذكريات حقاً . فأحياناً يتوقف الراوية عند وصف دقيقة حاسمة ، واحياناً اخرى يقفز فوق عدة سنوات : « ومضت ثلاث سنوات ، ثلاث سنوات من الألم الكالح ... » . وهو لا يتهيب من ان يوضح حاضر شخصياته بواسطة مستقبلهم : « ما كانا ليشكا آنذاك في ان هذا اللقاء القصير سوف تكون

---

(١) الفونس دوديه : روائي ومسرحـي فرنسي (١٨٤٠ – ١٨٩٧) . من مؤلفاته « رسائل الى طاحونتي » و « الشيء الصغير » . (هـ م)

(٢) من رواية لدوديه معروفة بهذا الاسم . (هـ م)

(٣) بيير جانيه : عـالم نفس فرنسي (١٨٥٩ – ١٩٤٨) . من مؤسسي عـلم النفس التجريبي . (هـ م)

له نتائج مشؤومة » . وهو غير مخطىء في ذلك ، من وجهة نظره ، لأن هذا الحاضر وهذا المستقبل كليهما ماضيان ، ولأن زمن الذاكرة قد فقد عدم قابليته لأن يكون لغير صاحبه وصار بالإمكان ان يُستعرض من خلف الى امام او من الأمام الى الخلف . ثم ان الذكريات التي يسلمها لنا ، بعد ان اشتغل فيها وأعاد التفكير فيها وقدرها ، تقدم لنا تعليماً قابلاً للتمثل مباشرة : فغالباً ما تقدم العواطف والأفعال على انها امثلة نموذجية لقوانين القلب : «كان دانييل ، كسائر الشباب ... » ، أو « كانت « ايف » امرأة حقاً باعتبار انها ... » ، أو «كان مرسييه معتاداً على تلك العادة ، التي تكثر عند البيروقراطيين ... » . ولما لم يكن بالإمكان استنتاج هذه القوانين « قبلياً » ، ولا فهمها بالحدس ، ولا تأسيسها على تجريب علمي قابل لأن يعاد اجراؤه في كل زمان ومكان ، لذلك فهي ترجع القارىء الى الذاتية التي استخلصت هذه التعاليم من ظروف حياة متقلبة . ونستطيع بهذا المعنى ان نقول إن معظم الروايات الفرنسية ، في ظل الجمهورية الثالثة ، تعتز بأن الذين كتبوها هم رجال قد بلغوا الخمسين ، مهما كان عمر مؤلفها الحقيقي ، بل انها لتزداد اعتزازاً كلما كان عمر المؤلف أصغر .

وطيلة تلك الفترة ، التي تشمل عدة اجيال ، كانت الحكاية تُروى من وجهة نظر المطلق ، اي من وجهة نظر النظام . فهي ليست إلا تبدلاً محلياً داخل نظام سكوني ، ولا يتعرض مؤلفها او كاتبها الى اي مجازفة ، ولا يخشيان اي مفاجأة : لأن الحدث الذي ترويه قد انقضى ، وصُنِّف ، وفهم . ولم يكن بالإمكان تصور اي تكنيك روائي آخر ، في ذلك المجتمع المستقر ، الذي لم يعِ بعد الاخطار التي تهدده ، والذي يملك اخلاقاً ، وسلم قيم ، ونظاماً من التفسيرات لدمج تبدلاته المحلية ، والذي اقنع نفسه بأنه فوق « التاريخية » ، وبأنه لن يحدث اي شيء جديد هام . كلا ، لم يكن بالإمكان تصور اي تكنيك روائي آخر في فرنسا البورجوازية ، التي زرع كل شبر من اراضيها والتي قسمت الى رقع بواسطة جدران عريقة في القدم ، والتي

تجمدت في طرائقها الصناعية ، ونامت على مجد ثورتها . ولم تصب الطرائق الجديدة التي حاول البعض تبنيها وأقلمتها من النجاح إلا ما يصيبه كل شيء جديد يثير فضول الناس ، او هي بقيت بلا مستقبل : وفشلها هذا راجع الى أنه ما من احد طالب بها ، لا المؤلفون ولا القراء ولا بنية الجماعية ولا اساطيرها «١١» .

* * *

على هذا الاساس ، وفي حين ان الآداب تمثل عادة في المجتمع وظيفة مندمجة مناضلة ، نجد المجتمع البورجوازي ، في اواخر القرن التاسع عشر ، يقدم هذا المشهد الذي لا سابق له : جماعية شغيلة ملتفة حول راية الانتاج ، ينبع منها ادب لا يعكسها ، ولا يحدثها البتة عما يعنيها ، ويتخذ موقفاً مضاداً لعقيدتها ، ويمثل الجميل على انه اللامنتج ، ويرفض السماح لها بدمجه ، ولا يتمنى حتى ان يُقرأ ، لكنه مع ذلك ، يعكس ، في صميم تمرده ، الطبقات الحاكمة في اعمق بناه وفي « اسلوبه » .

وليس علينا ان نلوم مؤلفي ذلك العصر : فهم قد فعلوا ما كان بوسعهم ان يفعلوه ، واننا لنجد بينهم بعضاً من اكبر كتّابنا وأصفاهم . ثم ، ما دام كل سلوك انساني يكشف لنا عن مظهر من مظاهر العالم ، فإن موقفهم قد اغنانا على الرغم منهم بكشفه لنا عن المجانية كأحد أبعاد العالم اللامتناهية وكهدف ممكن للنشاط الانساني . ولما كانوا فنانين ، فإن عملهم يتضمن نداء يائساً الى حرية ذلك القارىء الذي تظاهروا باحتقاره . لقد دفعت مؤلفاتهم النقض الى حده الاقصى ، حتى صار ينقض نفسه بنفسه . وكشفت لنا عن صمت أسود وراء مجزرة الكلمات ، وعن السماء الفارغة العارية من التعادلات وراء روح الجد . انها تدعونا الى العوم في العدم بتدمير جميع الاساطير وجميع لوائح القيم . انها تكشف لنا في الانسان عن علاقة وثيقة وسرية مع « اللاشيء » ، بدلاً من ان تكشف لنا عن العلاقة الصميمية مع التعالي

الإلهي . انه ادب المراهقة ، ادب تلك الفترة من العمر التي يكون فيها الشاب ما يزال يسكن ويأكل على حساب اهله ، لا يعمل شيئاً ، بدون مسؤولية ، يبذر مال اسرته ، ويحكم على والده ، ويشهد انهيار العالم الجدي الذي كان يحمي طفولته . واذا ما تذكرنا أن العيد هو ، كما يقول كايوا [1] ، احد تلك الاوقات السالبة التي تستهلك فيها الجماعية الثروة التي جمعتها ، وتنتهك قوانين اخلاقها ، وتنفق للذة الانفاق ، وتهدم للذة الهدم ، اذا ما تذكرنا هذا رأينا ان الادب ، في القرن التاسع عشر ، على هامش مجتمع شغيل يعبد التوفير ، هو عيد متلاف جنائزي ، دعوة الى الاحتراق في لاأخلاقية رائعة ، في نار الاهواء ، حتى الموت . وعندما سأقول انه وجد تمامه المتأخر وغايته في السيريالية ذات الميول التروتسكية ، فسنفهم عندئذ فهماً افضل الوظيفة التي قام بها في مجتمع شديد الانغلاق : هي وظيفة صمام أمان . وبعد كل شيء ، ليس ثمة فاصل زمني طويل من العيد الدائم الى الثورة الدائمة .

ومع ذلك ، كان القرن التاسع عشر ، بالنسبة الى الكاتب ، زمن العثرة والانحطاط . فلو كان رضي بالخروج على طبقته من اسفل واعطى مضموناً لفنه ، لكان تابع مشروع أسلافه بوسائل اخرى وعلى صعيد آخر ، وأسهم في نقل الأدب من السلبية والتجريد الى البناء العيني ، ودمجه من جديد بالمجتمع دون ان يجرده من استقلاله الذي حققه له القرن الثامن عشر والذي لم يعد هناك مجال للتفكير في نزعه منه ، ولكان عمّق ، بتوضيحه مطالب البروليتاريا وبدعمه لها ، ماهية فن الكتابة ، وفهم ان هناك توافقاً ، لا بين حرية التفكير الشكلية وبين الديمقراطية السياسية فحسب ، بل ايضاً بين اضطراره المادي الى اختيار الانسان كموضوع دائم للتأمل وبين الديمقراطية الاجتماعية ، ولكان اسلوبه وجد توتراً داخلياً لأنه يكون قد أصبح موجهاً

---

(١) روجيه كايوا : كاتب فرنسي معاصر ، مؤلف « الأسطورة والإنسان » و« الإنسان والمقدس » . (هـ. م)

الى جمهور ممزق . إنه لو حاول ان يوقظ الوعي العمالي وان يكون شاهداً في الوقت نفسه تجاه البورجوازيين على طغيانهم ، لعكست مؤلفاته العالم اجمع ، ولتعلم كيف يميز الكرم ، الذي هو النبع الاصلي للعمل الفني والنداء غير المشروط الموجه الى القارىء، من الإسراف الذي هو الصورة الكاريكاتورية للكرم ، ولتخلى عن التفسير التحليلي والسيكولوجي « للطبيعة الانسانية » ليقدر « الأوضاع » تقديراً تركيبياً . ولقد كان هذا صعباً بلا شك ، بل لعله كان مستحيلاً : لكنه اساء التصرف على كل حال . كان عليه الا يتكلف جهداً غير مجد للافلات من كل تحديد طبقي ، ولا ان « ينحني » على البروليتاري ، بل ان ينظر الى نفسه ، على العكس ، كبورجوازي مخلوع من طبقته ، مرتبط بالجماهير المضطهَدة بتضامن المصلحة . إن ترف وسائل التعبير التي اكتشفها ينبغي ألا ينسينا انه خان الادب . لكن مسؤوليته تمتد الى ابعد من ذلك ايضاً : فلو وجد المؤلف مستمعين من افراد الطبقات المضطهَدة ، لجاز ان يسهم اختلاف وجهات نظرهم في احداث ما يسمى « بحركة » أفكار – وهي تسمية بارعة – بين الجماهير ، اي في انتاج عقيدة مفتوحة ، متناقضة ، ديالكتيكية . ولا شك في ان الماركسية كانت ستنتصر . لكنها كانت اصطبغت بألف لون فارق ، ولتوجب عليها ان تتشرب المذاهب المنافسة ، وتهضمها ، وتظل مفتوحة . ونحن نعرف ما حدث : لقد ظهرت عقيدتان ثوريتان فقط بدلاً من مئة – البرودونيون الذين كانت لهم الغالبية في الأممية العمالية قبل ١٨٧٠ ، ثم سحقوا على اثر فشل الكومونة ، والماركسية التي انتصرت على خصمها ، لا بقوة تلك السلبية الهيغلية التي تصون وتحتفظ بالتجاوز ، بل لأن القوى الخارجية قد حذفت كلياً وببساطة أحد طرفي التناقض . ولسنا بحاجة الى ان نطيل الكلام عما كلف الماركسية هذا الانتصار غير المجيد : فهي قد فقدت الحياة بسبب عدم وجود المتناقضين . ولو كانت افضل من غيرها ، ولو ظلت تُحارب باستمرار وتطور نفسها كي تقهر خصومها وتجردهم من سلاحهم ، لكانت

اتحدت بالفكر . لكنها اصبحت هي « الكنيسة » لأنها ظلت وحيدة ، في حين أن الكتّاب ـ النبلاء جعلوا من انفسهم ، وهم على بعد الف فرسخ منها ، حراساً لروحية مجردة .

هل ثمة من يود الاعتقاد انني لا اعلم ما في هذه التحاليل من تفاصيل جزئية وقابلة للجدال ؟ ان الاستثناءات كثيرة وأنا اعرفها : لكنّ عرضها يتطلب مجلداً ضخماً : في حين انني اخترت الطريق الأعجل . لكن ينبغي على وجه الخصوص ان تُفهم الروح التي شرعت بها هذا العمل : لأنكم اذا ما رأيتم فيه محاولة ، ولو سطحية ، للتفسير الاجتماعي ، لفقد كل دلالة . فكما ان سبينوزا يعتبر ان فكرة قطعة مستقيمة دائرة حول احدى نهايتيها تظل مجردة وزائفة اذا ما نظرنا اليها خارجاً عن فكرة الدائرة ، التركيبية ، العينية ، المنتهية ، الدائرة التي تحتويها ، وتكملها ، وتبررها ، كذلك هنا تظل هذه الاعتبارات تعسفية اذا لم ننظر اليها على انها تريد ان تكون عملاً فنياً ، اي نداء حراً وغير مشروط الى حرية . ان المرء لا يستطيع ان يكتب دون جمهور ودون اسطورة ، دون جمهور « معين » كونته الظروف التاريخية ، ودون اسطورة « معينة » عن الادب تتعلق ، الى حد كبير ، بطلبات هذا الجمهور . وبكلمة واحدة ، إن المؤلف في موقف ، كسائر البشر . لكن كتاباته ، ككل مشروع انساني ، تحتوي هذا الموقف وتحدده وتتجاوزه في آن واحد ، بل انها تفسره وتؤسسه ، تماماً كما ان فكرة الدائرة تفسر وتؤسس فكرة دوران القطعة المستقيمة . وانه لطابع اساسي وضروري للحرية « ان تكون في موقف » . ان وصف الموقف لا يمكن ان يصيب الحرية بأذى . ان العقيدة الجانسنية ، وقانون الوحدات الثلاث ، وقواعد العروض الفرنسي ليست من الفن بشيء ، بل هي بنظر الفن عدم محض لأنها لا تستطيع ، في اي حال من الاحوال ، ان تنتج ، بتركيب بسيط ، مأساة جيدة ، أو مشهداً جيداً ، او حتى بيت شعر جيداً .

لكن على فن راسين [1] ان يخترع نفسه « بدءاً » منها : ليس بالاستسلام لها ، كما رددوا ذلك بحمق كبير ، ولا بغرف التضييقات والعرقلات منها ، بل ، على العكس ، بإعادة اختراعها ، وبإعطاء وظيفة جديدة وراسينية خالصة لتقسيم الفصول ، ولتقطيع الابيات ، وللقافية ، ولأخلاقية دير بور – رويال ، بحيث يستحيل ان نقرر هل صب راسين موضوعه في قالب يفرضه عليه عصره ام اختار حقاً هذا « التكنيك » لأن موضوعه يتطلبه . ولكي نفهم ما لا تستطيع فيدر ان تكونه ، علينا ان نستعين بالانتروبولوجيا بأكملها . ولكي نفهم ما هي «كائنة عليه » حقاً ، فليس علينا إلا أن نقرأ او نصغي ، اي ان نجعل من انفسنا حرية محضة ونمنح بكرم ثقتنا الى كرم ما . إن الامثلة التي اخترناها قد افادتنا فقط في « موضعة » حرية الكاتب ، في عصور مختلفة ، وفي توضيح حدود ندائه بحدود الطلبات الموجهة اليه ، وفي تبيين الحدود الضرورية للفكرة التي يبتكرها عن الادب بالفكرة التي يكونها الجمهور عن دوره . واذا كان صحيحاً ان ماهية العمل الادبي هي الحرية عند اكتشافها نفسها وارادتها ذاتها كلياً كنداء الى حرية سائر البشر ، فإنه لصحيح ايضاً ان أشكال الاضطهاد المختلفة ، بإخفائها عن البشر انهم احرار ، قد حجبت عن المؤلفين هذه الماهية كلياً او جزئياً . وعلى هذا ، فإن الآراء التي يكونونها عن مهنتهم ناقصة بالضرورة ، فهي تتضمن دوماً بعض الحقيقة ، لكن هذه الحقيقة الجزئية المنعزلة تصبح ضلالاً اذا ما توقف المؤلف عندها ، كما ان الحركة الاجتماعية تسمح بإدراك تقلبات الفكرة الادبية ، على الرغم من ان كل مؤلف خاص يتجاوز ، بطريقة من الطرق ، كل المفاهيم التي يمكن للمرء ان يكونها عن الفن ، لأنه يظل دوماً ، بمعنى ما ، غير مشروط ، ولأنه يأتي من العدم ، ولأنه يبقي على العالم معلقاً في العدم . وما دام وصفنا قد سمح لنا ، علاوة على ذلك ، أن نلمح نوعاً من ديالكتيك فكرة الادب ، فإننا نستطيع ، دون ان نزعم

(١) من المعلوم ان راسين كان جانسنياً . (هـ. م)

أبسط الزعم اننا نؤرخ للآداب الجميلة ، اقول نستطيع ان نرجع حركة هذا الديالكتيك الى القرون الاخيرة لنكتشف بعد ذلك ، ولو بشكل تخيلي ، ماهية العمل الادبي المحضة ، ولنكتشف في الوقت نفسه نموذج الجمهور – اي المجتمع – الذي تتطلبه هذه الماهية .

اقول إن الادب في عصر محدد يكون مستلباً عندما لا يتوصل الى وعي استقلاله وعياً صريحاً ، وعندما يخضع نفسه للقوى الزمنية او لعقيدة من العقائد ، وبكلمة واحدة عندما يعتبر نفسه وسيلة ، لا غاية غير مشروطة ، وليس من المستبعد ، في هذه الحالة ، ان تتجاوز المؤلفات ، في تفردها ، هذه العبودية ، وان يحتوي كل منها على تطلب غير مشروط : لكن بصورة ضمنية فقط . واقول إن الادب يكون مجرداً عندما لا يكون قد حقق بعد الرؤية التامة لماهيته ، وعندما يطرح فقط مبدأ استقلاله الشكلي ، ويعتبر موضوع العمل قليل الاهمية . ومن وجهة النظر هذه يقدم لنا القرن الثاني عشر صورة ادب عيني ومستلب . ادب عيني لأن المضمون والشكل فيه يختلطان : فالمرء لا يتعلم الكتابة الا ليكتب عن الله ، والكتاب هو مرآة العالم باعتبار ان العالم من صنع الله ، فهو اذن خلق غير أساسي على هامش « خلق » عظيم ، وهو مدح ، وتمجيد ، وتقدمة ، وانعكاس محض . كذلك فإن الادب يسقط في الاستلاب : اي انه ما دام على كل الاحوال انعكاسية الهيئة الاجتماعية ، وما دام موجوداً في حالة الانعكاسية التي لم يعمل فيها الفكر عمله ، لذا فهو يتوسط العالم الكاثوليكي ، لكنــه يظل بالنسبة الى الاكليريكي ما هو مباشر ، كما انه يستعيد ملكية العالم ، لكن بإضاعة نفسه . غير انه لما كان واجباً على الفكرة الانعكاسية ان تفكر في نفسها بالضرورة تحت حكم الانعدام مع كل العمل الذي تفكر فيه ، فإن الامثلة الثلاثة التي درسناها اظهرت لنا حركة استعادة الادب لنفسه ، اي حركة انتقاله من حالة الانعكاس غير المفكر فيه والمباشر ، الى حالة التوسط المفكر فيه . انه ادب عيني ومستلب من البداية ، لذا فهو يحرر نفسه بالسلبية وينتقل

الى التجريد . وبتعبير ادق ، انه يصبح في القرن الثامن عشر السلبية المجردة ، قبل ان يصبح في اواخر القرن التاسع عشر ومستهل القرن العشرين النفي المطلق . ويكون بذلك قد قطع ، في نهاية هذا التطور ، كل روابطه مع المجتمع ، بل لقد اصبح بدون جمهور . كتب « بو لان » : «كل انسان يعلم انه يوجد ادبان في ايامنا : الأدب الرديء الذي لا تمكن قراءته مطلقاً (ويقرأ كثيراً) والادب الجيد الذي لا يقرأه احد » . لكن هذا بالذات تقدُّم : فبعد ذلك الانعزال المترفع ، وبعد ذلك الرفض المحتقر لكل فعالية ، هناك تدمير الادب لنفسه بنفسه : فهناك اولاً تلك العبارة المرعبة « هذا ليس إلا ادباً » ، وهناك ثانياً تلك الظاهرة الادبية التي يسميها بولان نفسه نزعة إرهابية ، والتي ولدت في الوقت نفسه تقريباً الذي ولدت فيه فكرة المجانية الطفيلية وكنقيض لها ، والتي ترعرعت طيلة القرن التاسع عشر وعقدت ألف زواج غير عقلي ، وانفجرت اخيراً قبل الحرب العالمية الاولى بقليل . ونستطيع ان نميز في النزعة الارهابية ، او بالاحرى في العقدة الارهابية لأنها بحق عقدة افاعٍ ، الظواهر التالية : ١ – اشمئزاز عميق للغاية من الاشارة يؤدي الى تفضيل الشيء المعنيّ على الكلمة ، والفعل على الكلام ، والكلمة المنظور اليها على انها موضوع على الكلمة – الدلالة ، اي في الحقيقة تفضيل الشعر على النثر ، والفوضى التلقائية على الانشاء . ٢– الجهد لجعل الأدب تعبيراً من بين سائر تعابير الحياة ، بدلاً من تضحية الحياة لأجل الادب . ٣ – أزمة ضمير الكاتب الاخلاقي ، اي الاندحار المؤلم للمذهب الطفيلي . وهكذا جعل الادب من نفسه دون ان يفكر لحظة واحدة يفقد استقلاله الشكلي ، نفياً للشكلية ، وطرح مسألة مضمونه الاساسي . وقد ابتعدنا اليوم عن النزعة الارهابية ، ونستطيع ان نستعين بتجربتها ، وبالتحاليل السابقة ، لنحدد الملامح الاساسية لأدب عيني مُحرَّر .

لقد قلنا إن الكاتب يتوجه مبدئياً الى جميع البشر . لكننا لاحظنا فوراً بعد ذلك انه لم يكن مقروءاً إلا من البعض فقط . ومن التباعد بين الجمهور المثالي

والجمهور الواقعي ولدت فكرة الكونية المجردة . اي ان الكاتب يلحّ في طلب التكرار الدائم في مستقبل لامتناهٍ من حفنة القراء الذين يتمتع بهم في الوقت الراهن . ان المجد الأدبي يشبه الى حد غريب العودة الابدية التي قال بها نيتشه : انه نضال ضد التاريخ . فاللجوء الى لاتناهي الزمن يحاول ان يعوض عن الشكل في المكان (عودة الانسان المستقيم [1] الى اللانهاية بالنسبة الى مؤلف القرن السابع عشر ، وتوسع نادي الكتاب وجمهور الاختصاصيين الى ما لا نهاية بالنسبة الى مؤلف القرن التاسع عشر) . لكن لما كان من البديهي ان نتيجة قذف الجمهور الواقعي والحاضر في المستقبل هي دوام استبعاد القسم الاعظم من البشر ، ولو في مخيلة الكاتب على الأقل ، ولما كان هذا التخيل للاتناهي القراء الذين سيولدون فيما بعد يعني توسيع الجمهور الفعلي بجمهور مؤلف من بشر ممكنين فقط ، لذلك فإن الكونية التي يتطلع اليها المجد تظل جزئية ومجردة . ولما كان اختيار الجمهور يشرط الى حد ما اختيار الموضوع ، لذلك يتوجب على الادب الذي جعل من المجد هدفاً وفكرة منظمة له ، ان يظل مجرداً هو الآخر . فالكونية العينية انما تعني ، على العكس ، مجموع البشر العائشين في مجتمع معطى . واذا كان جمهور الكاتب يستطيع ان يمتد حتى يعانق هذا المجموع ، فهذا لا يعني أن على الكاتب بالضرورة ان يقصر على الزمن الحاضر صدى عمله : لكن عليه ان يحل محل ابدية المجد المجردة ، التي هي حلم بالمطلق مستحيل واجوف ، فترة عينية منتهية يحددها باختياره لمواضيعه بالذات ، فترة تعيّن وضعه في الزمن الاجتماعي دون ان تنتزعه من التاريخ . ان كل مشروع انساني يقطع ، بالفعل ، مستقبلاً معيناً باسم مبدئه بالذات : فأنا اذا شرعت في بذر الحبوب على سبيل المثال ، ألقي بسنة كاملة من الانتظار امامي ، وإذا تزوجت فإن عملي هذا يثير امامي فجأة حياتي كلها بكاملها ، واذا انطلقت

---

(١) الإنسان المستقيم في نظر القرن السابع عشر هو نقيض المتحذلق ، وعليه ان يكون كأقرانه ، غير متفرد وغير متطرف . (هـ. م)

في السياسة فإنني أرهن مستقبلاً سيمتد بعد وفاتي . وكذلك الحال في الكتابة : اننا نكتشف من اليوم ، وتحت ستار الخلود المكلل بالغار الذي يستحب الناس تمنيه ، اكثر الادعاءات تواضعاً وعينية : ان « صمت البحر » على سبيل المثال تدعي انها تريد ان تدفع الفرنسيين الذين يغريهم العدو بالتعاون معه الى الرفض . ففعالية هذه الرواية اذن وبالتالي جمهورها الفعلي لا يمكن ان يمتدا الى ما بعد زمن الاحتلال . وستظل كتب ريشارد رايت حية ما دامت المسألة السوداء مطروحة في الولايات المتحدة . فلا مجال اذن لأن يتخلى الكاتب عن الاستمرار والبقاء : بل على العكس ، انه هو الذي يقرر البقاء . انه سيبقى ما دام يؤثّر . وبعد ذلك يأتي دور التكريم والاحالة على المعاش . لكنه يبدأ اليوم تكريمه ، لأنه يريد ان يفلت من التاريخ ، غداة وفاته ، بل احياناً اثناء حياته .

على هذا الاساس ، فإن الجمهور العيني سيكون استفهاماً مؤنثاً واسعاً ، انتظاراً لمجتمع بكامله على الكاتب ان يلتقطه ويلبيه . لكن ليتّم هذا ، لا بد ان يكون هذا الجمهور حراً في الطلب والمؤلف حراً في الإجابة . وهذا يعني ان اسئلة فئة من الفئات او طبقة من الطبقات ينبغي ألا تحجب في اي حال من الاحوال اسئلة الاوساط الاخرى ، وإلا عدنا الى السقوط في المجرد . وباختصار إن الادب الفعلي لا يمكن ان يتطابق مع ماهيته التامة إلا في مجتمع بلا طبقات . ففي مثل هذا المجتمع فقط يستطيع الكاتب ان يتبين انه ليس ثمة خلاف من اي نوع كان بين « موضوعه » وبين جمهوره . لأن موضوع الادب كان دوماً الانسان في العالم . كل ما هنالك ، ان الكاتب يجازف ، ما دام الجمهور الافتراضي مثل بحر مظلم حول شاطيء الجمهور الواقعي ، الصغير المضيء ، اقول انه يجازف بأن يخلط مصالح الانسان وهمومه مع مصالح فئة صغيرة اكثر حظوة ومع همومها . لكن اذا اتحد الجمهور بما هو كوني عيني ، فيستوجب على الكاتب ان يكتب عن الكلية الانسانية حقاً . ليس عن انسان جميع العصور المجرد ولا لقاريء بدون تاريخ ،

بل عن انسان عصره كله ولمعاصريه . وبهذه الوسيلة يتم تجاوز التناقض الادبي بين الذاتية الغنائية والشهادة الموضوعية . ان الكاتب ، وهو الخائض في المغامرة نفسها التي يخوض فيها قراوءه والمتموضع مثلهم في جماعية غير متصدعة الى طبقات ، اقول إن الكاتب ، بحديثه عنهم ، سيتحدث عن نفسه ، وبحديثه عن نفسه ، سيتحدث عنهم . ولما لن يكون هناك وجود لأي كبرياء ارستقراطية تدفعه الى ان ينكر انه في موقف ، فهو لن يسعى بعد ذلك الى التحليق فوق زمنه والى تقديم شهادة عنه امام الابدية . لكن ما دام موقفه سيكون كونياً ، فهو سيعبر عن آمال البشر كافة وعن احقادهم كافة ، وبذلك سيعبر عن نفسه قاطبة ، اي ليس كمخلوق ميتافيزيقي ، على طريقة كتبة العصر الوسيط ، ولا كحيوان سيكولوجي على طريقة ادبائنا الكلاسيكيين ، ولا حتى ككيان اجتماعي ، بل ككلية تبرز من العالم في الفراغ وتحتوي في داخلها على جميع هذه البنى في وحدة الوضع الانساني التي لا يمكن حلها . وسوف يكون الادب بذلك انتروبولوجياً حقاً ، بالمعنى التام لهذه اللفظة . ومن البديهي اننا لن نستطيع ان نجد ، في مثل هذا المجتمع ، اي شيء يذكّر ، ولو من بعيد ، بانفصال الزمني والروحي . لقد رأينا بالفعل ، ان هذا الانقسام يرافق بالضرورة استلاب الانسان ، وبالتالي استلاب الادب . ولقد بينت لنا تحاليلنا ان هذا الانقسام يميل دوماً الى إحلال جمهور من الاختصاصيين ، او على الاقل ، جمهور من الهواة المستنيرين ، مكان الجماهير اللامتميزة . ان الكتبة يظلون دوماً الى جانب المضطهدين سواء أنسبوا انفسهم الى الخير ام الى الكمال الالهي ، الى الجميل ام الى الحقيقي . انهم كلاب حراسة او مهرجون : عليهم هم ان يختاروا . ولقد اختار السيد بندا صولجان المجانين ، كما اختار السيد مارسيل[1] حجر الكلاب . وهذا من حقهما ، لكن اذا ما قُضي للأدب ان يتمتع ذات يوم بماهيته ، فإن الكاتب سيجد نفسه ملقىً به في العالم ، بين البشر ، دون

(١) غبرييل مارسيل : كاتب وفيلسوف فرنسي وجودي كاثوليكي معاصر . (هـ. م)

طبقة ، ولا مجامع ، ولا صالونات ، وبدون مبالغة في التكريم او في الهوان ، وسوف يستحيل آنذاك حتى تصور فكرة طبقة الكتبة . ثم ان الروحي يقوم على العقيدة دوماً ، والعقائد حرية عندما تصنع نفسها ، واضطهاد عندما تُصنع : فالكاتب اذن ، بعد ان توصل الى وعي ذاته وعياً تاماً ، لن يجعل من نفسه محافظاً على اي بطل روحي ، ولن يعرف الحركة المبعدة عن المركز التي كان بعض اسلافه يحول انظاره عن العالم بواسطتها ليتأمل في السماء قيماً مقررة : انه سيعرف ان قضيته ليست عبادة ما هو روحي ، بل « الروحنة » . والروحنة تعني « الاستعادة » . وليس ثمة شيء آخر غير هذا العالم يتطلب الروحنة ويتطلب الاستعادة ، هذا العالم المتعدد الألوان ، العيني ، بثقله ، بكثافته ، بمناطق العمومية فيه ، بدبيب مفارقاته ، وبذلك الشر الذي لا يقهر والذي يتأكله دون ان يتمكن من ابادته مطلقاً . ان الكاتب سيستعيده كما هو ، فجاً ، عارقاً ، نتناً ، يومياً ، ليقدمه الى حريات على أساس حرية . سوف يكون الادب اذن ، في هذا المجتمع الذي بلا طبقات ، العالمَ الحاضر امام ذاته ، المعلق في فعل حر ، والمقدم نفسه لجميع البشر ليصدروا عليه حكمهم الحر ، اي سيكون حضوراً انعكاسياً لمجتمع بلا طبقات امام ذاته . وانما عن طريق الكتاب سيستطيع اعضاء هذا المجتمع ان يحددوا مواقعهم في كل لحظة ، ان يروا انفسهم ويروا وضعهم . لكن لما كانت اللوحة تشوّه النموذج ، ولما كان مجرد التصور تمهيداً للتبدل ، ولما لم يكن العمل الفني ، منظوراً اليه في كلية تطلباته ، مجرد وصف للحاضر ، بل الحكم على هذا الحاضر باسم مستقبل ما ، ولما كان كل كتاب ، اخيراً ، يحتوي على نداء ، لذا فإن ذلك الحضور امام الذات هو تجاوز للذات في الوقت نفسه . ان العالم لا ينقض باسم الاستهلاك وحده ، بل باسم آمال من يسكنونه وآلامهم . وعلى هذا ، فإن الادب العيني سيكون تركيباً للسلبية كقدرة على الانسلاخ عن المعطى ، وتركيباً للمشروع كتخطيط لنظام مستقبل . انه سيكون « العيد » ، مرآة اللهيب التي ستحرق كل ما ينعكس عليها ،

وسيكون الكرمَ ، اي الابتكار الحر ، والهبة . لكن اذا ما كان ينبغي له ان يجمع بين هذين المظهرين المتكاملين من مظاهر الحرية ، فلا يكفي ان نمنح الكاتب حرية قول كل شيء : انما ينبغي ان يكتب لجمهور يتمتع بحرية تبديل كل شيء ، وهذا يعني ، بالإضافة الى إلغاء الطبقات وحذف الدكتاتورية ، تجديداً مستمراً للملاكات ، وقلباً دائباً للنظام ما إن يأخذ بالتجمد . وبكلمة واحدة ، إن الادب هو بماهيته ذاتية مجتمع في حالة ثورة دائمة . وسوف يستطيع في مثل هذا المجتمع ان يتجاوز تناقض الكلام والعمل . ويقيناً انه لن يكون ، في اي حال من الاحوال ، قابلاً للتشبيه بفعل : فمن الخطأ الظن ان الكاتب « يؤثر » على قرائه ، بل هو يوجه فقط نداء الى حرياتهم ، ومن الضروري ، كي يكون لمؤلفاته بعض التأثير ، ان يأخذها الجمهور على عاتقه عن طريق قرار غير مشروط . لكن يمكن للمؤلف المكتوب ان يكون شرطاً اساسياً للعمل ، اي لحظة الوعي الانعكاسي ، في جماعية تستعيد ذاتها بلا انقطاع وتحكم على نفسها وتتبدل .

وعلى هذا ، يستطيع الادب ، في مجتمع بلا طبقات ، وبلا دكتاتورية ، وبلا استقرار ، ان ينتهي الى وعي ذاته ، فيفهم ان الشكل والمضمون ، وان الجمهور والموضوع ، شيء واحد ، وان حرية القول الشكلية وحرية العمل المادية متكاملتان ، وأن على المرء ان يستخدم احداهما للمطالبة بالأخرى ، وأنه يعبر افضل تعبير عن ذاتية الشخص عندما يعبر اعمق تعبير عن التطلبات الجماعية ، وبالعكس ، وان وظيفته هي التعبير عما هو كوني عيني الى ما هو كوني عيني ، وان غايته هي مناداة حرية البشر ليحققوا ملكوت الحرية الانسانية ويحافظوا عليه . وبالطبع ، هذا كله إن هو إلا طوبائية : من الممكن تصور هذا المجتمع لكننا لا نملك اي وسيلة عملية لتحقيقه . غير ان هذا المجتمع هو الذي سمح لنا بأن نتبين في اي شروط يمكن لفكرة الادب فيها ان تتجلى في كامل امتلائها وصفائها . وهذه الشروط ، بلا شك ، غير متحققة اليوم ، لكن انما علينا اليوم ان نكتب . واذا كان ديالكتيك

الادب قد بلغ حداً استطعنا معه ان نتبين ماهية النثر والكتابات ، فربما نستطيع الآن ان نحاول الاجابة على السؤال الوحيد الذي يلح علينا : ما هو موقف الكاتب عام ١٩٤٧ ، ما هو جمهوره ، ما هي اساطيره ، عما يستطيع ، وعما يريد ، وعما ينبغي ان يكتب ؟

ملاحظات

١ – اتيامبل : « ما اسعد الكتاب الذين يموتون من اجل شيء ما » . جريدة « كومبا » ، ٢٤ كانون الثاني ١٩٤٧ .

٢ – لقد اتسع اليوم جمهوره . إذ يحدث احياناً ان يطبع مئة الف نسخة . ومئة الف نسخة مباعة ، تعني اربعمائة الف قارىء ، اي بالنسبة الى فرنسا ، واحد من كل مئة مواطن .

٣ – ان جملة دوستويفسكي المشهورة : « لو لم يكن الله موجوداً ، لكان كل شيء مسموحاً به » هي الكشف الرهيب الذي جاهدت البورجوازية لإخفائه عن نفسها خلال ١٥٠ عاماً من حكمها .

٤ – هذا تقريباً ما حدث لجول فاليس ، على الرغم من ان كرماً طبيعياً ناضل عنده دوماً ضد المرارة .

٥ – لا اجهل ان العمال دافعوا عن الديمقراطية السياسية ضد لويس – نابليون بونابرت ، اكثر مما دافع عنها البورجوازي ، لكنهم فعلوا ذلك لأنهم كانوا يعتقدون انهم سيستطيعون من خلالها ان يحققوا اصلاحات في البنية .

٦ – كثيراً ما وُجه إلي اللوم على انني غير منصف بحق فلوبير ، بحيث انني لم اعد استطيع ان اقاوم لذة الاستشهاد بالنصوص التالية التي يمكن لكل انسان ان يتحقق منها في « المراسلات » : « إن الكاثوليكية المحدثة من جهة ، والاشتراكية من جهة اخرى قد قضتا على فرنسا

بالبلادة . فكل شيء يتحرك بين « الحبل بلا دنس » وبين القِصاع العمالية » (١٨٦٨) .

« العلاج الاول ينبغي ان يكون التخلص من الانتخاب العام ، الذي هو عار الفكر الانساني » . (ايلول ١٨٧١) .

« انني اساوي عن حق عشرين ناخباً من كرواسيه ... » . (١٨٧١) .

« لست اشعر بأي كره تجاه انصار الكومونة ، لا لشيء إلا لأنني لا اكره الكلاب المسعورة » (كرواسيه ، الخميس ١٨٧١) .

« اعتقد ان الجماهير ، اعتقد ان القطيع سيكون دوماً مكروهاً . فلا وجود لشيء هام سوى فئة صغيرة من العقول ، هي هي دوماً ، تتناقل المشعل » (كرواسيه ، ٨ ايلول ١٨٧١) .

« أما الكومونة التي تحشرج ، فهي آخر تظاهرة للعصر الوسيط » .

« انني اكره الديمقراطية (على الاقل كما تفهم في فرنسا) ، اي تمجيد العفو على حساب العدالة ، ونفي الحق ، وبكلمة واحدة نقيض حسن المعشر » .

« الكومونة تعيد للقتلة اعتبارهم ... » .

« الشعب قاصر ابداً ، وسيبقى دوماً في المرتبة الأخيرة ، ما دام هو العدد ، والجماهير ، واللامحدود » .

« ليس من المهم ان يعرف الكثير من الفلاحين القراءة وألا يستمعوا بعد الآن الى كاهنهم ، لكن من المهم للغاية ان يستطيع الكثير من البشر من امثال رينان أو ليتّريه ١ ان يعيشوا وان يُصغى اليهم ! إن خلاصنا الآن في « ارستقراطية شرعية » ، وأعني بذلك غالبية تتألف من شيء آخر غير الارقام » . (١٨٧١) .

« هل تعتقدون انه لو كانت فرنسا محكومة مثلاً من قبل المثقفين ، بدلاً من الغوغاء ، لكانت الأمور قد وصلت بنا الى هذا الحد ؟ لو اننا ، بدلاً من ان نرغب في تنوير الطبقات السفلى ، اهتممنا بتثقيف العليا ... » . (كرواسيه ، الاربعاء ٣ آب ١٨٧٠) .

٧ ــ في « الشيطان الأعرج » على سبيل المثال يمنح لوساج ٢ شكل الرواية لطبائع

(١) اميل ليتّريه : لغوي وفيلسوف فرنسي ، من أنصار المذهب الوضعي . له معجم مشهور (١٨٠١ – ١٨٨١) . (هـ. م)

(٢) كاتب فرنسي (١٦٦٨–١٧٤٧) . و « الشيطان الأعرج » رواية مشهورة له .(هـ.م)

لابروبير ولحِكَم لاروشوفوكو ، اي يربطها بخيط من الحبكة رفيع .

٨ ـ ان طريقة الرواية المكتوبة على شكل رسائل ليست الا نوعاً من الطريقة التي اشرت اليها . إن الرسالة هي قصة ذاتية عن حدث ما ، وهي تُرجِع الى من كتبها ، الذي يصبح ممثلاً وذاتية شاهدة في آن واحد معاً . اما بالنسبة الى الحدث نفسه ، فإنه يكون قد اعيد التفكير فيه وشرح ، على الرغم من انه حديث العهد : فالرسالة تفترض دوماً تفاوتاً زمنياً بين الواقعة (التي تعود الى ماضٍ قريب) وبين قصتها التي تروى بعدها وفي وقت الفراغ .

٩ ـ هذا بعكس دائرة السيرياليين المفرغة ، الذين يحاولون تهديم الرسم بالرسم . وهنا انما نريد ان نعطي الادب اوراق اعتماده عن طريق الادب نفسه .

١٠ ـ عندما كتب موباسان « الهورلا » ، اي عندما تحدث عن الجنون الذي يهدده ، تبدلت اللهجة . وهذا لأن شيئاً ما ـ شيئاً فظيعاً ـ سوف يحدث اخيراً . ان الانسان مضطرب ، غارق في مشاغله . لقد كف عن الفهم ، وهو لا يريد إلا ان يجر القارىء في ذعره . لكن من تطبع على عادة اعتاد اليها : لذلك ، ونظراً الى انه لا يملك تكنيكاً يتلاءم مع الجنون ، والموت ، والتاريخ ، فإنه عاجز عن تحريك المشاعر .

١١ ـ سأستشهد اولاً ، من بين هذه الطرائق ، بذلك اللجوء الغريب الى اسلوب المسرح ، الذي نجده في نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن لدى كل من « جيب » ١ و « لافودان » ٢ و « هابيل هرمان » ٣ الخ . لقد اصبحت الرواية تكتب بالحوار ، وحركات الشخصيات وافعالها توصف بأحرف مائلة وبين أهلّة . ومن الواضح ان الهدف من ذلك جعل القارىء معاصراً للعمل ، كما ان المتفرج يعاصره اثناء التمثيل . وهذه الطريقة تبرز بالتأكيد تفوق الفن الدراماتيكي في مجتمع اعوام ١٩٠٠ المهذب ، وهي تسعى ايضاً بأسلوبها الخاص ، الى التملص من اسطورة الذاتية الاولى . لكن تخلي الكتاب عن هذه الطريقة دون ان يعودوا اليها ابداً يدل بما فيه الكفاية على انها لا تقدم حلاً للمشكلة . فهي اولاً علامة على الضعف باعتبار ان الكاتب يضطر الى طلب المعونة من فن مجاور : وهذا دليل على انه يفتقر الى الموارد في ميدان الفن الذي يمارسه بالذات . ثم إن المؤلف ما كان يحرم نفسه من الدخول الى وجدان شخصياته ، ومن ادخال القارىء معه . كل ما هنالك ،

---

(١) كاتبة فرنسية (١٨٤٩ – ١٩٣٢) . (هـ م)
(٢) هنري لافودان : كاتب فرنسي (١٨٥٩–١٩٤٠) . له عدة كوميديات وروايات.(هـ.م)
(٣) كاتب فرنسي معاصر يتهمه سارتر بالتعاون مع النازي . (هـ م)

انه كان يجهد بالمحتوى الصميمي لهذه الوجدانات بوضعه بين أهلّة وبأحرف مائلة ، وبالأسلوب والطرائق الطباعية التي تستخدم عادة في تعليمات كيفية الاخراج المسرحي . وفي الواقع ، أنها محاولة بلا غد . ولقد كان المؤلفون الذين قاموا بها يشعرون بشكل غامض انهم يستطيعون تجديد الرواية بكتابتها في الزمن الحاضر . لكنهم ما كانوا قد فهموا بعد ان هذا التجديد ليس ممكناً ما لم يتخلوا اولاً عن الموقف « التفسيري » .

والمحاولة الأكثر جدية كانت محاولة ادخال مونولوج شنيتزلر ١ الداخلي الى فرنسا (لا اتكلم عن مونولوج جويس ٢ الداخلي الذي له مبادىء ميتافيزيقية مختلفة كل الاختلاف. كما يبدو لي ان لاربو ٣ الذي يدعي انه يتبع طريقة جويس، انما يستوحي بشكل خاص « اشجار الغار قد قطعت » ٤ و « الآنسة ايلس ») . ومجمل القول ، إن الهدف من ذلك هو الدفع بفرضية الذاتية الاولى الى حدها الاقصى والانتقال الى الواقعية بالذهاب بالمثالية حتى المطلق .

ان الواقع الذي يظهرونه دون وسيط للقارىء لا يعود هو الشيء نفسه ، أشجرة كان ام منفضة ، بل الوعي الذي يرى الشيء . ان « الواقعي » لا يعود إلا تصوراً ، لكن التصور يصبح واقعاً مطلقاً ما دام يسلم لنا على انه معطى مباشر . والمحذور في هذه الطريقة هو انها تسجننا في ذاتية فردية وانها لا تصل بالتالي الى العالم المؤلف من جواهر فردية مترابطة ، علاوة على انها تغرق الحدث والعمل في إدراك هذا او ذاك من الناس . والحال ان المميزة المشتركة بين الواقعة والفعل ، هي انهما يفلتان من التصور الذاتي : لأن هذا التصور يستطيع ان يلتقط منهما النتائج لا الحركة الحية . واخيراً نحن لا نستطيع ان نرجع تيار الوعي الى تتابع من الكلمات ، ولو مشوهة ، بدون حيلة من الحيل . واذا كانت الكلمة معطاة على انها وسيط « يدل » على واقع متعال ، بماهيته ، على اللغة ، فلا شيء افضل من هذا : لأنها تنسينا نفسها وتصب الوعي على الموضوع . لكن اذا اعطت نفسها على انها « الواقع النفسي »، اذا زعم الكاتب ، وهو يكتب ، انه يعطينا واقعاً ملتبساً يكون

---

(١) آرثر شنيتزلر : كاتب نمسوي من كتاب مطلع القرن . (هـ. م)

(٢) جيمس جويس : كاتب ارلنـدي (١٨٨٢ - ١٩٤١) . أول من أوجد المونولوج الداخلي في روايته « يوليس » . (هـ. م)

(٣) فاليري لاربو : كاتب فرنسي معاصر . له عدد من الروايات والقصص . (هـ. م)

(٤) رواية للكاتب الفرنسي دو جاردان كتبها عـام ١٨٨٧ اعترف جويس له بالسبق في استعمال المونولوج الداخلي . (هـ. م)

اشارة ، في ماهيته الموضوعية ١ ، اي باعتبار انه مرتبط بالخارج ، ويكون شيئا ، في ماهيته الشكلية ، اي كمعطى نفسي مباشر ، فإننا نستطيع في مثل هذه الحال ان نأخذ عليه انه لم يتخذ موقفاً وانه يجهل هذا القانون البلاغي الذي يمكننا ان نصوغه على النحو التالي : عندما نستعمل الاشارات في الادب ، ينبغي ألا نستعمل إلا الاشارات فقط ، واذا كان « الواقع » الذي نريد ان نشير اليه هو « كلمة » ، فينبغي ان نسلمه الى القارىء بواسطة كلمات اخرى . كما نستطيع ان نأخذ عليه بالإضافة الى ذلك انه نسي ان اعظم ثروات الحياة النفسية هي ثروات « صامتة » . اننا نعرف المصير الذي آل اليه المونولوج الداخلي : فهو بعد ان اصبح « بلاغياً » ، اي نقلاً شاعرياً للحياة الداخلية ، باعتبارها صمتاً وكلاماً على حد سواء ، اضحى اليوم طريقة من « بين سائر » الطرق التي يلجأ اليها الروائي . ان المونولوج الداخلي ، وهو الموغل في المثالية اكثر مما ينبغي ليكون صادقاً ، والموغل في الواقعية اكثر مما ينبغي ليكون كاملاً ، انما هو تتويج التكنيك الذاتي ، ففيه وعن طريقه وعي أدب اليوم ذاته . اي ان الادب هو تجاوز مزدوج لتكنيك المونولوج الداخلي الى ما هو موضوعي والى ما هو بلاغي . لكن كان هذا يتطلب ان يتبدل الظرف التاريخي .

ومن البديهي ان الروائي اليوم يواصل الكتابة في الزمن الماضي . اننا لا نستطيع ان نجعل القارىء معاصراً للقصة بتبديلنا زمن الفعل ، بل بقلبنا لتكنيكات السرد .

---

(١) يستخدم سارتر هنا كلمتي « موضوعي وشكلي » بالمعنى الذي كان لها عند المدرسيين وديكارت . فالموضوعي هو ما يشير الى موضوع قائم في الذهن ، والشكلي هو ما له وجود راهن حقيقي . (هـ. م)

- ٤ -

موقف الكاتب عام ١٩٤٧

اتكلم ههنا عن الكاتب الفرنسي ، الكاتب الأوحد الذي ظل بورجوازياً ، الكاتب الأوحد الذي عليه ان يتدبر شأنه مع لغة حطمتها مئة وخمسون عاماً من السيطرة البورجوازية ، ونزلت بها الى مستوى الابتذال ، وطوّعتها ، وحشتها بـ « الافكار البورجوازية » التي تبدو كل فكرة منها وكأنها تنهدة صغيرة من تنهدات الهناء والارتخاء . إن الاميركي غالباً ما يمارس مهنـــاً يدوية ، قبل ان يكتب كتباً ، ثم يعود اليها . ان دعوته تتجلى له ، بين روايتين ، في المزرعة ، في الورشة ، في شوارع المدينة ، وهو لا يرى في الادب وسيلة للاعلان عن وحدته ، بل فرصة للافلات منها . انه يكتب كالأعمى مدفوعاً بحاجة عبثية ، الحاجة الى التحرر من مخاوفه ونوبات غضبه ، مشبهاً في ذلك الى حد ما فلاحة « الغرب الاوسط » عندما تكتب الى مذيعي راديو نيويورك لتشرح لهم قلبها . انه لا يفكر بالمجد بقدر ما يحلم بالإخاء . انه لا يضطر الى ابتكار طريقته ابتكاراً ، لأنه يريد ان يحارب التراث بل لأنه لا يملك مثل هذا التراث ، وجرأته البالغة تبدو ، من بعض النواحي ، سذاجة . ان العالم في نظره جديد ، وعليه ان يقول كل شيء ، ولم يتكلم احد قبله

لا عن السماء ولا عن مواسم الحصاد. انه نادراً ما يظهر في نيويورك، واذا ما مرّ بها فعل ذلك جرياً، او يحبس نفسه، كشتاينبك، مدة ثلاثة شهور ليكتب ثم ها هوذا حر سنة كاملة. سنة سيمضيها على الطرق، في المزارع او في البارات. وصحيح انه ينتسب الى «نقابة» او الى «رابطة»، لكن انما ذلك دفاعاً عن مصالحه المادية فقط: انه لا يشعر بتضامن مع سائر الكتّاب، وهو في غالب الاحيان مفصول عنهم بطول القارة او عرضها «١».

وما من فكرة بعيدة عنه كفكرة المعهد او طبقة الكتبة. ان الناس يحتفلون به مدة من الزمن، ثم يضيعونه، وينسونه. ثم يظهر من جديد مع كتاب جديد ليغطس غطسة جديدة «٢»: وهكذا، وبين عشرين انتصاراً موقتاً وعشرين اختفاء، يعوم باستمرار في ذلك العالم العمالي، حيث يمضي بحثاً عن مغامراته، وقرائه من الطبقات المتوسطة (لا اجرؤ على تسميتهم بالبورجوازيين لشكي الكبير في وجود بورجوازية في الولايات المتحدة) اولئك القراء القساة، العتاة، الشبان، الضائعين، والذين سيغطسون معه في الغد الغطسة نفسها. والمثقفون في انكلترا اقل اندماجاً بالجماعية منا. انهم يشكلون طبقة غريبة الاطوار، فظة بعض الشيء، ليست على تماس كبير بسائر السكان. وهذا اولاً لأنه لم يتح لهم الحظ الذي اتيح لنا: فالطبقة الحاكمة عندنا ما تزال تشرفنا بالخوف منا قليلاً (قليلاً جداً)، لأن رواداً بعيدين، لا نستحقهم تقريباً، قد هيأوا الثورة منذ قرن ونصف القرن من الزمن. ان الطبقة الحاكمة تدارينا. اما زملاؤنا في لندن، اولئك الزملاء الذين لا يملكون مثل هذه الذكريات المجيدة، فإنهم لا يخيفون احداً، ويحكم عليهم الآخرون بأنهم غير موذين. ثم ان حياة النوادي غير مهيأة لتبسط نفوذهم كما كانت حياة الصالونات مهيأة لبسط نفوذنا: فالرجال اذا كانوا يحترمون انفسهم، يتكلمون فيما بينهم عن الاعمال، او السياسة، او النساء، او الخيل، لا عن الادب ابداً، في حين ان ربات البيوت عندنا، اللائي يمارسن القراءة كفن من فنون التسلية، قد ساعدن باستقبالاتهن على

التقارب بين السياسيين واصحاب الاموال والجنرالات ورجالات القلم . ان الكتّاب الانكليز يهتمّون بأن يجعلوا من الضرورة فضيلة ، ويحاولون ، بمبالغتهم في تفرد أعرافهم ، ان يطالبوا بالانعزال الذي فرضته عليهم بنية مجتمعهم وكأنه اختيار حر . وحتى في ايطاليا ، حيث قضت الفاشية والهزيمة على البورجوازية التي لم يكن لها بالأصل اهمية كبيرة ، يجد الكاتب ، المحتاج ، القليل الأجر ، القاطن في قصور متداعية ، قصور أوسع واكبر من ان تمكن تدفئتها او حتى تأثيثها ، والمرتبك بلغة امراء ، لغة أفخم من ان يمكن التعامل بها ، اقول يجد الكاتب نفسه هناك في وضع بعيد غاية البعد عن وضعنا .

نحن اذن اكثر كتّاب العالم بورجوازية . نقطن في مساكن افضل ، نرتدي ملابس محتشمة ، وإن كنا لا نداني الآخرين حسن تغذية : لكن هذا بالذات له دلالته : فالبورجوازي ينفق – نسبياً – على غذائه اقل مما ينفق العامل ، وينفق اكثر بكثير على ثيابه ومسكنه . وجميعنا اصلاً متشبعون بالثقافة البورجوازية : فمن غير المسموح للمرء ان يتطلع الى الكتابة ، في فرنسا حيث تعادل البكالوريا وثيقة الانتماء الى البورجوازية ، إن لم يكن حاملاً البكالوريا على الاقل . أما في البلدان الاخرى ، فنجد ممسوسين كامدي العيون يضطربون ويتعثرون تحت سيطرة فكرة استولت عليهم من الخلف ولا يستطيعون ابداً رؤيتها من الأمام . واخيراً ، وبعد ألا يتركوا محاولة إلا وحاولوها ، يسعون الى صب المس الذي استولى عليهم على الورق والى تركه يجف عليه مع الحبر . أما نحن ، وحتى قبل ان نبدأ اول رواية لنا بمدة طويلة ، فإننا نكون قد تآلفنا مع الادب ، ويبدو لنا من الطبيعي ان تنمو الكتب في مجتمع مهذب مصقول ، كما تنمو الاشجار في بستان . وانما لأننا احببنا راسين وفيرلين حباً عظيماً اكتشفنا في أنفسنا ، ونحن في الرابعة عشرة من العمر ، اثناء الدراسة المسائية او في باحة التجهيز الكبيرة ، دعوة الكتابة . وقبل ان نكون قد وجدنا انفسنا مرتبكين بعمل ادبي ما يزال بعد في حالة جنينية ، العمل ذلك الغول التّفه ، اللزج بمختلف عصاراتنا ، المحظوظ .

نكون قد رضعنا الادب الجاهز الصنع ونفكر بسذاجة ان كتاباتنا المستقبلة ستخرج من عقولنا في حالة الكمال التي نجد فيها كتابات الآخرين ، مع دمغة الاعتراف الجماعي وتلك الأبهة الناتجة عن تكريس مفرق القدم ، وباختصار مثل ثروات قومية . كان التحول النهائي الذي يطرأ على قصيدة من القصائد ، وتسريحتها الاخيرة استعداداً لدخول الأبدية ، بعد ان تكون قد ظهرت في طبعات فخمة مصورة ، هو بالنسبة الينا ان تطبع اخيراً بأحرف صغيرة في كتاب مجلد له غلاف من قماش اخضر ، تبدو لنا رائحته البيضاء ، رائحة النشارة والحبر ، وكأنها شذا عرائس الشعر ، وان تثير مشاعر ابناء البورجوازية القادمة الحالمين ، بأصابعهم الملطخة بالحبر . وبريتون نفسه ، الذي اراد ان يضع النار في الثقافة ، صدم صدمته الادبية الاولى في الصف ، بينما كان معلمه ذات يوم يقرأ له مالارميه . وبكلمة واحدة ، لقد اعتقدنا لمدة طويلة أن الهدف الاخير لآثارنا هو ان تقدم نصوصاً ادبية للشرح الفرنسي الادبي عام ١٩٨٠ . وبعد ذلك ، لم تمض خمسة اعوام ، على كتابنا الاول ، حتى كنا نصافح ايدي جميع زملائنا . لقد جمعنا الاتجاه الى المركزية كلنا في باريس . ويستطيع الاميركي المستعجل ، بقليل من الحظ ، ان يرانا جميعنا في غضون اربع وعشرين ساعة ، وان يعرف في اربع وعشرين ساعة آراءنا بصدد منظمة الاغذية والزراعة ، وهيئة الأمم المتحدة ، واليونسكو ، وقضية ميللر ، والقنبلة الذرية . ويستطيع راكب دراجة متمرس في اربع وعشرين ساعة ان ينتقل من موررياك الى آراغون ، من فيركور الى كوكتو ، ماراً ببريتون في مونمارتر ، وبكينو[1] في « نويي » ، وببيلي[2] في فونتنبلو ، آخذاً بعين الحساب وساوس الضمير والمشكلات الضميرية التي تشكل جزءاً من التزاماتنا المهنية ، وحاملاً الينا بياناً من تلك البيانات ، عريضة من تلك العرائض او احتجاجاً من تلك الاحتجاجات مع او ضد عودة تريستا الى

(١) ريمون كينو : كاتب فرنسي معاصر ، من رواياته المشهورة «زازي في المترو». (هـ.م)
(٢) اندريه بيلي : كاتب وناقد فرنسي معاصر . (هـ. م)

تيتو . او بشأن ضم مقاطعة السار . او استخدام الصواريخ ف ٣ في الحرب القادمة ، وغيرها من الأمور التي نحب ان نعلن عن طريقها اننا عائشون في العصر . وفي مدى اربع وعشرين ساعة ، تستطيع شائعة ، بدون دراجة ، ان تدور في مدار مجمعنا ، وان تعود مضخمة الى من اطلقها . اننا نلتقي جميعاً معاً — او تقريباً — في بعض المقاهي في حفلات « البلياد » الموسيقية ، او في بعض المناسبات الأدبية الخالصة في سفارة انكلترا . ومن وقت الى آخر ، يعلن احدنا ، وقد نال منه الارهاق ، انه راحل الى الريف ، فنذهب جميعاً لرؤيته ، ونبين له مجدداً انه أحسن في ذلك ، وان الكتابة غير ممكنة في باريس . ونرافقه برغبتنا وامانينا : فثمة والدة عجوز ، او عشيقة لعوب ، او مهمة عاجلة تتطلب بقاءنا في المدينة . ويرحل مع صحفيين من صحيفة « سامدي سوار » ليصوروا خلوته . ويسأم . ويعود ويقول : « في الحقيقة ليس هناك غير باريس » . وانما الى باريس يأتي كتّاب الاقاليم . اذا كانوا محظوظي الولادة ، ليكتبوا ادباً محلياً . وانما هي باريس التي اختارها ممثلو الادب الافريقي الشمالي المرموقون ليعبروا فيها عن حنينهم الى مدينة الجزائر . ان طريقنا مرسوم . اما بالنسبة للارلندي القاطن في شيكاغو ، الملتاع ، الذي يقرر على حين غرة ، وكملجأ أخير ، ان يكتب ، فإن الحياة الجديدة التي يدخلها هي شيء يبعث على الخوف ولا مجال لمقارنتها بحياته السابقة ، هي كتلة من الرخام القاتم سيستغرق زمناً طويلاً في نحتها . لكننا ، نحن ، عرفنا ، منذ مراهقتنا ، الملامح الخالدة والبناءة للرجال العظام ، وعرفنا ، منذ الرابعة من العمر ، حتى لو كان والدنا لا يحبذ ميلنا ، كيف نجيب على تعنت الاهل واستنكارهم . وكم من الوقت ينبغي للمؤلف العبقري ان يظل مجهولاً . وفي اي سن يكون من الطبيعي ان يتوجه المجد ، وكم امرأة ينبغي ان تكون له ، وكم من حب غير موفق ، وما اذا كان من المرغوب فيه ان يتدخل في السياسة وفي اي وقت : ان كل شيء مكتوب في الكتب ، ويكفي المرء ان يحسب لنا حساباً دقيقاً . ولقد اثبت رومان

رولان منذ بداية هذا القرن في « جان كريستوف »[1] ان بالإمكان الحصول على وجه مشابه للواقع بما فيه الكفاية وذلك بالتركيب بين حركات بعض الموسيقيين المشهورين. لكن من الممكن رسم تصاميم اخرى : فليس من المستنكر ان يبدأ المرء حياته مثل رامبو ، وان يباشر في الثلاثين من العمر عودةً غوتيّةً الى النظام ، وان يرمي بنفسه في الخمسين من العمر ، شأن زولا ، مناقشة عامة . وبعد هذا تستطيع ان تختار موت نرفال[2] ، او موت بايرون[3] ، او موت شيللي[4] . وبالطبع ليس المقصود ان « تنفذ » كل مرحلة بكامل عنفها ، بل ان « تقلدها » ، كما يقلد الخياط الجاد موضة من الموضات دون ان تستعبده . وانا اعرف عدداً منا ، وهو ليس بالعدد القليل ، حرص على ان يعطي حياته دوراً وسيماء نموذجيين ومثاليين في آن واحد معاً ، كيما تنفجر عبقريته ، اذا كانت ما تزال موضع شك في كتبه ، في عاداته على الاقل . ولقد بدت لنا مهنة الكاتب ، منذ حداثتنا ، بفضل هذه النماذج ، وهذه التعاليم ، مهنة عظيمة لكن لا مفاجأة فيها ، يتقدم فيها المرء جزئياً بفضل الجدارة ، وجزئياً بفضل القِدَم . هذا ما نحن عليه . قد نكون قديسين ، ابطالاً ، متصوفين ، مغامرين ، كاشفين للينابيع ، سحرة ، ملائكة ، مشعبذين ، جلادين ، ضحايا ، وما شئنا . لكننا بورجوازيون قبل كل شيء : لا عار من الاعتراف بذلك . ولا يختلف احدنا عن الآخر إلا بالطريقة التي يأخذ بها كل منا على عاتقه هذا الموقف المشترك .

واذا ما شئنا ، بالفعل ، ان نرسم لوحة للأدب المعاصر ، فلن يكون من المحذور ان نميز ثلاثة اجيال . الجيل الاول هو جيل المؤلفين الذين بدأوا بالانتاج قبل حرب ١٩١٤ . لقد أتموا حرفتهم اليوم ، والكتب التي قد

---

(١) رواية طويلة لرومان رولان كتبها بين عـام ١٩٠٤ و ١٩١٢ . وهي قصة موسيقي عبقري . (هـ م)

(٢) مات مشنوقاً على باب بيته . (هـ م)

(٣) مات في ميسولونجي أثناء ثورة اليونان على الأتراك . (هـ م)

(٤) مات غريقاً في خليج سبيزيا . (هـ م)

يكتبونها ايضاً لن تستطيع ، ولو كانت آيات فنيات ، ان تضيف شيئاً الى مجدهم . لكنهم ما زالوا على قيد الحياة ، يفكرون ، ويحكمون ، وحضورهم يحدد التيارات الادبية الصغرى التي ينبغي لنا ان نأخذها بعين الحساب . انهم يبدون لي ، بالدرجة الاولى ، قد حققوا في اشخاصهم وبأعمالهم محاولة للمصالحة بين الادب والجمهور البورجوازي . وينبغي ان نلاحظ اولاً ان معظمهم قد استمد اكبر موارده من اي شيء آخر . ما خلا مبيع كتبهم . ان جيد ومورياك يملكان اراضي ، وكان بروست صاحب دخل ، وموروا سليل أسرة من الصناعيين . وغيرهم جاء الى الادب عن طريق المهن الحرة : كان جورج ديهاميل طبيباً ، وجول رومان استاذاً جامعياً ، وكلوديل وجيرودو من السلك السياسي . ذلك ان الادب لم يكن يطعم في العصر الذي بدأوا فيه الكتابة ، اللهم إلا اذا نالوا نجاحاً رخيصاً : لقد كان ، كالسياسة في ظل الجمهورية الثالثة ، شاغلاً « هامشياً » ، وإن اصبح الاهتمام الرئيسي لمن يمارسه . وعلى هذا ، كان السلك الادبي يجمع في خطوطه العريضة من الوسط نفسه الذي يجمع منه السلك السياسي ، فجوريس [1] وبيغي [2] متخرجان من مدرسة واحدة ، وبلوم وبروست يكتبان في المجلات ذاتها ، وباريس يشن حملاته الادبية وحملاته الانتخابية معاً . وما عاد الكاتب ، بالتالي ، يستطيع ان يعتبر نفسه مستهلكاً محضاً : انه يوجه الانتاج او يترأس توزيع الثروات ، او هو ايضاً موظف ، وعليه واجبات تجاه الدولة . وبكلمة واحدة ، انه مندمج بالبورجوازية بجزء كبير من نفسه . ومسالكه ، وعلاقاته المهنية ، والتزاماته ، واهتماماته بورجوازية . انه يبيع ، يشتري ، يأمر ، يطيع ، ولقد دخل في الدائرة المسحورة ، دائرة التهذيب والطقوس . وقد

---

(١) جان جوريس : سياسي فرنسي (١٨٥٩ – ١٩١٤) . أسس الحزب الاشتراكي الموحد واغتيل عشية الحرب الأولى . (هـ. م)

(٢) شارل بيغي : كاتب وشاعر فرنسي (١٨٧٣ – ١٩١٤) . تحمس للاشتراكية والمسيحية في آن واحد معاً . (هـ. م)

اشتهر بعض كتاب ذلك العصر شهرة ذائعة الصيت ببخله . شهرة تكذبها النداءات الى السخاء التي اطلقها في كتبه . لست ادري إن كانت هذه الشهرة مبررة : انها تثبت ، على الاقل ، انهم يعرفون قيمة المال : إن الطلاق الذي اشرنا اليه بين المؤلف وجمهوره ، هو في قلب المؤلف بالذات ، هذه المرة . انه لم يفقد بعد عشرين عاماً من الرمزية وعيه لمجانية الفن المطلقة . لكنه خاض في الوقت نفسه في الدائرة النفعية ، دائرة الوسائل — الغايات . والغايات — الوسائل . منتج ومدمر في آن واحد . متوزع بين روح الجد التي ينبغي عليه ان يتحلى بها في كوفرفيل ، وفرونتوناك ، وإلبوف ، وحين يمثل فرنسا في البيت الابيض ، وبين روح النقض والعيد التي يرجع اليها ما إن يجلس امام ورقة بيضاء . عاجز عن تبني العقيدة البورجوازية بدون تحفظ وعاجز ايضاً عن ادانتها بدون الاستناد الى الطبقة التي يشكل جزءاً منها . وما سينجده ، في هذا المأزق ، هو ان البورجوازية نفسها قد تغيرت : انها لم تعد تلك الطبقة الصاعدة المفترسة التي همها الوحيد التوفير وامتلاك الثروات . ان ابناء الفلاحين الحديثي النعمة واصحاب الدكاكين المثرين واحفادهم ، قد ولدوا وهم يملكون الثروة . وتعلموا فن الإنفاق . وانزوت العقيدة النفعية في الظل دون ان تختفي تمام الاختفاء . وخلقت مئة عام من السيطرة المتصلة تقاليد . واكتسب الاولاد البورجوازيون ، في البيت الريفي الكبير ، في القصر المبتاع من نبيل مفلس ، عمقاً شعرياً . وبات « اصحاب الاملاك » لا يلجأون كثيراً الى روح التحليل . وصاروا يطلبون بدورهم من روح التركيب ان تؤسس حقهم في الحكم : فأقيمت رابطة تركيبية — وبالتالي رابطة شعرية — بين المالك والشيء المملوك . ولقد بيّن باريس ذلك : ان البورجوازي يشكل وثروته كلاً واحداً ، واذا اقام في مقاطعته واراضيه ، فإن ثمة شيئاً ما ينتقل اليه من احديداب المقاطعة الرخو ، من قشعريرة الصفصاف اللجينية ، من خصب التربة الغامض البطيء ، من عصبية السماوات السريعة الجامحة : انه إذ يتمثل العالم يتمثل عمقه . ان لروحه بعد

الآن سراديب . مناجم . فلزات ذهبية . عروقاً معدنية . بركاً دفينة من البترول . ومذذاك يصبح للكاتب المنتمي طريقه المرسوم : انه سينقذ البورجوازية من حيث العمق لينقذ نفسه . يقيناً ، انه لن يخدم العقيدة النفعية . بل انه سيجعل من نفسه ، عند الحاجة ، ناقدها الصارم ، لكنه سيكتشف في خفايا الروح البورجوازية العذبة كل المجانية ، وكل الروحانية التي هو بحاجة اليها ليمارس فنه بضمير مرتاح . ان تلك الارستقراطية الرمزية ، التي اكتسبها في القرن التاسع عشر ، سيبسطها على البورجوازية بكاملها ، بدل ان يحتفظ بها لنفسه ولزملائه . في حوالي عام ١٨٥٠ وصف كاتب اميركي في رواية له كولونيلاً مسناً جالساً في مركب ذي مجاذيف في نهر المسيسيبي وحاول للحظة من الزمن ان يتساءل عن الطوايا العميقة لروح المسافرين الذين يحيطون به . لكنه سرعان ما طرد هذا الخاطر قائلاً في نفسه هذه الكلمات ، او ما يشبهها : « ليس من الخير ان يتغلغل الانسان الى اعمق مما ينبغي داخل نفسه » . وكان هذا هو رد فعل الاجيال البورجوازية الاولى . ولقد عكست الآية في فرنسا عام ١٩٠٠ : من المتفق عليه اننا سنجد ختم الله في القلوب . لكن بشرط ان نسبر اغوارها بما فيه الكفاية من العمق . يتحدث استونييه[1] عن هذه الحيوات السرية : إن لمستخدم البريد ، والحداد ، والمهندس ، وخازن المال للصراف العام ، اعيادهم الليلية المتوحدة ، وتقض مضاجعهم اهواء مفترسة ، حرائق باهظة التكاليف . وعلى إثر هذا المؤلف ، ومئة غيره ، تعلمنا ان نتعرف في هواية جمع الطوابع البريدية وجمع المسكوكات القديمة ، كل الحنين الى الماوراء ، كل عدم الرضى البودليري . ذلك انني اسألكم : لمَ ينفق الانسان وقته وماله في الحصول على الميداليات ، اذا لم ينتهِ من صداقة الرجال ، من حب النساء والسلطة ؟ واي شيء اكثر مجانية من جمع الطوابع البريدية ؟ ان جميع الناس لا يستطيعون ان يكونوا

---

(١) ادوار استونييه : روائي فرنسي (١٨٦٢ - ١٩٤٢) ، رواياته قاتمة اللون ، يسيطر عليها قدر وحشي . (هـ. م)

دافنشي او ميشيل – آنج . لكن تلك الطوابع غير النافعة الملصوقة على ورق المصنف الوردي المقوى ، انما هي تكريم مؤثر للغاية للآلهات التسع [1] جميعاً ، انما هي ماهية الاستهلاك التدميري بالذات . ويميز آخرون في الحب البورجوازي نداء يائساً يصعد نحو الله : اي شيء اكثر تجرداً ونزاهة ، اي شيء مقبض للنفس كالزنا . وطعم الرماد ذاك الذي يحتفظ به المرء في فمه بعد الجماع ، أليس هو السلبية بالذات ، أليس هو نقض جميع اللذات ؟ ويذهب آخرون ابعد من ذلك ايضاً : انهم سيكتشفون بذرة إلهية من الجنون في فضائل البورجوازي بالذات ، لا في نقاط ضعفه . انهم سيكشفون لنا ما في حياة ام أسرة مضطهَدة لا أمل لها من عناد عبثي وغيري فائق للغاية حتى أن مختلف المبالغات السيريالية ستبدو معقولة الى جانبها . قال لي ذات يوم مؤلف شاب واقع تحت تأثير معلميه دون ان يكون منتمياً الى جيلهم ، وإن كان قد غيّر رأيه فيما بعد كما بدا لي من سلوكه : « هل هناك وجود لرهان اكثر جنوناً من الوفاء الزوجي ؟ أليس هو تحدياً للشيطان ولله نفسه ؟ اذكر لي تجديفاً اكثر جنوناً واكثر عظمة » . ان الحيلة بينة للعيان : فالمقصود هو ضرب المدمرين الكبار فوق ارضهم بالذات . واذا ذكرتم لي دون جوان ، رددت عليكم بأورغون [2] : ان تنشئة أسرة تتطلب من الكرم والكلبية واليأس اكثر بكثير مما يتطلبه اغراء الف امرأة وامرأة . واذا ذكرتم رامبو ، أجبتكم بكريزال [3] : ان الادعاء بأن الكرسي الذي نراه هو كرسي يتطلب من الكبرياء والشيطنة اكثر مما يتطلبه التفريط المنظم بالحواس كافة . ومما لا ريب فيه ان الكرسي الذي يقدم نفسه لإدراكنا ليس الا احتمالياً . وكي نؤكد

---

(١) هن بنات جوبيتر اللاتي هن آلهات إلهام الفنون التسعة المعروفة : التاريخ ، الموسيقى ، الملهاة ، المأساة ، الرقص ، الرثاء ، الغناء ، التنجيم ، البلاغة . (هـ. م)

(٢) أحد أبطال مسرحية « طارطوف » لموليير ، نموذج الرجل العنيد ، الولهان بامرأة تخدعه . (هـ. م)

(٣) أحد أبطال مسرحية « النساء العالمات » لموليير ، نموذج الرجل المتمسك بالقديم ، لكن المستقيم . (هـ. م)

بأنه كرسي ، فلا بد من ان نقوم بقفزة في اللامتناهي ونفترض عدداً لامتناهياً من التصورات المترابطة . ومما لا شك فيه ايضاً ان قسم الحب الزوجي يلزم مستقبلاً بكراً . والسفسطة تبدأ حين تُصور جميع تلك الاستدلالات الضرورية ، والطبيعية إن صح التعبير ، التي يقوم بها الانسان ضد الزمن ولضمان اطمئنانه ، على انها اجرأ التحديات ، واشد المناقضات بأساً . ومهما يكن من أمر ، فإنما عن هذا الطريق وطد الكتّاب الذين اتكلم عنهم شهرتهم . لقد توجهوا الى جيل جديد وشرحوا له ان هناك تعادلاً دقيقاً بين الانتاج والاستهلاك ، بين البناء والهدم . ولقد أبانوا ان النظام عيد دائم وان الفوضى هي اكثر انواع الرتابة بعثاً على الملل . ولقد اكتشفوا شعر الحياة اليومية ، وجعلوا الفضيلة جذابة ، بل مقلقة ، ورسموا الملحمة البورجوازية بروايات طويلة مليئة بالابتسامات الغامضة التي تبعث في النفس الاضطراب . وكان هذا كل ما يطالبهم به قراؤهم : فحين يكون المرء مستقيماً بدافع المصلحة ، وفاضلاً بسبب من ضعف الناس ، ووفياً بعامل العادة ، يحب ان يسمع من يقول له انه يفوق تهوراً المفسد المحترف او قاطع الطرق . لقد عرفت في حوالي عام ١٩٢٤ شاباً من أسرة طيبة ، مولعاً بالأدب وبخاصة بالمؤلفين المعاصرين . لقد أرخى العنان لجنونه ، حين كان من المناسب ان يفعل ذلك ، وعبّ من شعر البارات ايام كان شائعاً حتى غصّ ، واتخذ له عشيقة بضجة كبيرة ، ثم تولى ادارة مصنع الأسرة بحكمة عندما مات والده ، وعاد الى جادة الصواب . وتزوج بعد ذلك من احدى الوريثات، وما كان يخونها ، وإن فعل ذلك فإنما اثناء الأسفار او خلسة ، وباختصار ، كان اكثر الازواج وفاء . وفي اللحظة التي كان يتزوج فيها ، غرف من قراءاته القانون الذي سيبرر حياته ، وكتب لي ذات يوم : « ينبغي ان نعمل كما يعمل الجميع وألا نكون في الوقت نفسه كأي انسان » . إن لفي هذه الجملة عمقاً كثيراً . ومن الجلي انني اعتبرها أرذل قذارة وتبرير لكل انواع المراءاة . لكنها تلخص تلخيصاً جيداً بما فيه الكفاية ، على ما اعتقد ، الاخلاق التي باعها

مؤلفونا لجمهورهم . وعن طريق هذه الاخلاق كانوا هم اول من برروا انفسهم : ينبغي ان نعمل كما يعمل الجميع ، اي ان نبيع نسيج إلبوف او نبيذ بوردو حسب القواعد المكتسبة ، وان نتزوج امرأة ذات مهر ، وان نعاشر اهلنا ، واهل الزوجة ، واصدقاء اهل الزوجة . وينبغي ألا نكون كأي انسان ، اي ننقذ روحنا وروح أسرتنا بكتابات جميلة هدامة ومحترمة في آن واحد . وسأسمي مجموع هذه الآثار بأدب قائم على إثبات الغياب . لقد حل هذا الادب بسرعة محل ادب الكتّاب المأجورين : فحتّى قبل الحرب العالمية الاولى ، كانت الطبقات الحاكمة بحاجة الى اثبات الغياب اكثر من حاجتها الى البخور . لقد كانت عجائب فورنييه [1] إثبات غياب : فخرجت منها سلسلة كاملة من قصص الجنيات البورجوازية . وكان المقصود في كل حالة ان يقاد كل قارىء عن طريق التقريب الى تلك النقطة الغامضة من الروح الاكثر بورجوازية ، حيث تلتقي جميع الاحلام وتذوب في رغبة في المستحيل يائسة ، حيث تعاش احداث الحياة الاكثر ابتذالاً وكأنها رموز ، حيث يلتهم الخيالي ما هو واقعي ، حيث لا يكون الانسان اجمع إلا غياباً إلهياً . لقد دهش الناس احياناً من ان آرلان [2] كان مؤلف « الاراضي الغريبة » و « النظام » في آن واحد . لكن هذه الدهشة ليست في محلها : إن ما يبديه ابطاله الاوائل من عدم رضى نبيل للغاية ليس له معنى الا اذا ادركناه في حضن نظام صارم . وليس المقصود التمرد على الزواج ، على المهن ، على الانضباطات الاجتماعية ، بل تجاوزها بنعومة ، بحنين لا يستطيع اي شيء ان يطفئه لأنه ، في الحقيقة ، رغبة في لا شيء . وعلى هذا فالنظام غير موجود ههنا لنتجاوزه ، لكن ينبغي ان يكون ههنا . وها هوذا مبرراً وموطداً ارسخ التوطيد : من الافضل حتماً نقضه عن طريق كآبة حالمة على قلبه بالسلاح . وسأقول الشيء نفسه عن القلق الجيدي الذي اصبح فيما

(١) هنري آلان فورنييه : روائي فرنسي (١٨٨٦ - ١٩١٤) . (هـ. م)
(٢) مارسيل آرلان : مسرحي فرنسي معاصر . وله عدد من الروايات ايضاً . (هـ. م)

بعد الفوضى . وعن الخطيئة المورياكية ، التي هي شغور مكان الله : فالمقصود دوماً وضع الحياة اليومية بين هلالين وعيشها بتفاصيلها لكن دون تلطيخ الاصابع بها . المقصود دوماً هو ان يثبتوا ان الانسان افضل من حياته ، ان الحب شيء اكثر بكثير من الحب ، وان البورجوازي اكثر بكثير من مجرد بورجوازي . يقيناً اننا نجد شيئاً آخر لدى من هم اكبر . اننا نجد لدى جيد ، لدى كلوديل ، لدى بروست ، تجربة انسان ، وألف طريق . لكني لم اشأ ان ارسم صورة عصر : بل كان هدفي بيان جو وعزل اسطورة «٣» .

أما الجيل الثاني فقد بلغ سن الرجولة بعد عام ١٩١٨ . وبالطبع ، ان هذا لتصنيف غليظ للغاية ، ما دام واجباً علينا ان نضع فيه كوكتو الذي بدأ اعماله الاولى قبل الحرب ، في حين ان مارسيل آرلان على صلة وثيقة بالكتّاب الذين تحدثنا عنهم ، وإن ظهر كتابه الاول ، على حد علمي ، بعد الهدنة . ان العبث الظاهر لتلك الحرب التي استغرقنا ثلاثين عاماً في معرفة اسبابها الحقيقية قد سبّب عودة روح السلبية . ولن أسهب في الكلام عن تلك الفترة التي أحسن تيبوديه [1] تسميتها حين قال عنها انها فترة « تراخي الضغط » . لقد كانت عبارة عن مهرجان من الأسهم النارية . واليوم بعد ان انتهت وبعد ان كُتب عنها ما كتب ، يبدو لنا اننا نعرف كل شيء عنها . انما ينبغي فقط ان نلاحظ ان اروع صواريخها ، السيريالية ، تعقد الاواصر مجدداً مع التقاليد الهدامة للكاتب – المستهلك . ان اولئك الشبان البورجوازيين المعربدين ارادوا ان يدمروا الثقافة لأنهم ثُقفوا ، ويظل عدوهم الرئيسي سوقيّ هايني [2] ، وبرودوم مونييه [3] ، وبورجوازي فلوبير ، وباختصار اباهم . لكن عنف السنوات السابقة قد قادهم الى الراديكالية . وبينما كان

---

(١) البير تيبوديه (١٨٧٤ – ١٩٣٧) ناقد فرنسي . (هـ. م)

(٢) هنري هايني : شاعر ألماني (١٧٩٧ – ١٨٥٦) . (هـ. م)

(٣) هنري مونييه : كاتب ورسام كاريكاتوري فرنسي (١٨٠٥–١٨٧٧) . مبدع شخصية جوزيف برودوم، البورجوازي الصغير ، نموذج التفاهة القانعة بنفسها والسوقية المتباهية.(هـ.م)

اسلافهم يكتفون بمحاربة عقيدة البورجوازية النفعية بالاستهلاك ، كانوا هم يشبهون بعمق اكبر البحث عن النافع بالمشروع الانساني ، اي بالحياة الواعية والارادية . ان الوعي بورجوازي ، والأنا بورجوازية : والسلبية انما ينبغي ان تمارس بالدرجة الاولى على تلك الطبيعة التي ليست هي ، كما يقول باسكال ، إلا عادة اولى . والمقصود اولاً إلغاء التمييزات المكتسبة بين الحياة الواعية واللاواعية ، بين الحلم واليقظة . وهذا يعني حل الذاتية . والذاتي يوجد ، بالفعل ، حين نعترف بأن افكارنا ، انفعالاتنا ، اراداتنا ، تأتي منا ، في اللحظة التي تظهر فيها ، وحين نصدر حكمنا بأن من المؤكد انها تخصنا وان من المحتمل فقط في الوقت نفسه ان العالم الخارجي ينظم نفسه على أساسها . لقد صب السيريالي حقده على ذلك اليقين المتواضع الذي كان الرواقي يبني عليه اخلاقه . ان هذا اليقين لا يعجبه ، لما يحيطنا به من حدود ولما يلقي على كاهلنا من مسؤوليات في آن واحد . ان جميع الوسائل صالحة بالنسبة اليه للافلات من وعي الذات ، وبالتالي من موقفه في العالم . انه يتبنى التحليل النفسي لأنه يصور الوعي تجتاحه زوائد طفيلية غير صادرة عنه . انه يرفض « الفكرة البورجوازية » عن العمل لأن العمل يقتضي مناسبات ، وفرضيات ، ومشاريع ، اي عودة دائمة الى الذاتي . والكتابة الآلية هي قبل كل شيء تدمير الذاتية : فحين نحاولها ، تخترقنا اختراقاً تشنجياً تخثراتٌ تمزقنا ، نجهل مصدرها ، ولا نعرفها قبل ان تأخذ مكانها في عالم المواضيع ، فيتوجب آنذاك ان نراها بأعين أجنبية . ليس المقصود اذن ، كما تردد ذلك كثيراً ، احلال ذاتيتها مكان الوعي بل إظهار الذات على انها فخ غير صلب في قلب عالم موضوعي . لكن خطوة السيريالي الثانية هي هدم الموضوعية بدورها . انه يريد ان ينسف العالم ، ولما لم يكن هناك اي ديناميت يكفي لذلك ، ولما كان التدمير « الواقعي » لكلية الموجودات ، من الجهة الثانية ، مستحيلاً ، باعتبار انه سينقل فقط هذه الكلية من حالة « واقعية » الى حالة « واقعية » اخرى ، فإنه سيبذل جهده بالأحرى في تفسيخ المواضيع الخاصة ، اي حذف

بنية الموضوعية بالذات من هذه المواضيع – الشهود. وهذه بالطبع عملية لا يمكن إجراؤها على موجودات «واقعية» لها ماهيتها غير القابلة للتشويه. وعلى هذا فإنه سينتج مواضيع خيالية ومبنية بشكل تحذف معه موضوعيتها نفسها بنفسها. والمخطط الاساسي لهذه الطريقة تقدمه لنا قطع السكر الكاذبة، تلك التي كان ديشامب [1] يفصلها في الواقع من الرخام والتي كانت تتكشف على حين غرة ذات ثقل غير منتظر. وكان الزائر الذي يستخف بوزنها يحس، بإشراقة ساطعة وحينية، بتدمير ماهية السكر الموضوعية لنفسها بنفسها. وكان لا بد من ان يوحي اليه بخيبة الكينونة كلها تلك، بذلك الاستياء، بذلك الوهم الكاذب الذي توحي به على سبيل المثال ألعاب الشعوذة، حين تذوب الملعقة على حين غرة في فنجان الشاي، حين يصعد السكر (وهي حيلة معاكسة للحيلة التي بناها ديشامب) الى السطح ويعوم. انهم يأملون بفضل هذا الحدس، ان يتكشف العالم اجمع كتناقض جذري. وليس للرسم والنحت السيرياليين من غاية اخرى سوى مضاعفة هذه الانفجارات المحلية والخيالية التي هي اشبه بثقوب البالوعة التي سيتفرغ العالم بأجمعه عن طريقها. وطريقة دالي [2] البارانوياكية [3] النقدية ليست إلا اتقاناً وتعقيداً لهذا المنهج. إنها تعطي نفسها في النهاية، هي الأخرى، كجهد «للمساهمة في تعرية عالم الواقع تعرية كاملة من حظوته». وسيبذل الادب جهده في اخضاع اللغة للمصير نفسه وفي تدميرها بواسطة صدمات تؤدي الى تداخل الكلمات بعضها في بعض. وهكذا يرجع السكر الى الرخام، والرخام الى السكر، والساعة الرخوة تنقض نفسها بنفسها لرخاوتها. ويتدمر الموضوعي ويرجع فجأة الى الذاتي ما داموا يشوهون الواقع ويجدون لذتهم في «النظر حتى

---

(١) ريمون ديشامب: نحات فرنسي (١٨٧٦ – ١٩١٨). (هـ. م)

(٢) سلفادور دالي: فنان إسباني معاصر. ولد عـام ١٩٠٤. له مدرسة خاصة في الرسم هي المدرسة البارانوياكية النقدية. (هـ. م)

(٣) عصاب نفسي يتميز بالكبرياء والأنانية والريبة. (هـ. م)

الى صور العالم الخارجي على انها مؤقتة وغير مستقرة » . وفي « وضعها في خدمة واقع فكرنا » . لكن الذاتي ينهار بدوره ويفسح المجال لظهور موضوعية غامضة خلفه . وهذا كله بدون ان يتم تدمير واحد واقعي . بل على العكس : إن السيريالية تتابع ذلك المشروع الغريب ، مشروع تحقيق العدم عن طريق امتلاء الكينونة الطافح ، بواسطة حذف الأنا حذفاً رمزياً بالتناوم والكتابة الآلية ، وحذف المواضيع حذفاً رمزياً بإنتاج موضوعيات تتلاشى تدريجياً ، وحذف اللغة حذفاً رمزياً بإنتاج معانٍ مضللة ، وبواسطة تدمير الرسم بالرسم والادب بالأدب . والسيريالية انما تهدم بخلقها دوماً ، اي بإضافتها لوحات الى اللوحات الموجودة اصلاً وكتباً الى الكتب المطبوعة سابقاً . ومن هنا كان التباس آثارها : فكل أثر من هذه الآثار يمكن ان يعتبر ابتكاراً بربرياً ورائعاً لشكل من الاشكال ، لكائن مجهول ، لجملة غريبة ، ويصبح ، بهذا الاعتبار ، مساهمة ارادية في الثقافة . ولما كان كل أثر من آثارها مشروعاً لإعدام الواقعي كله مع إعدام هذا الأثر لنفسه معه ، فإن العدم يتراءى بألوانه المتقلبة على سطحه ، عدم ليس هو إلا ذبذبة للمتناقضات لا نهاية لها . و « الروح » التي يريد السيرياليون ان يبلغوها فوق انقاض الذاتية ، تلك الروح التي لا يمكن إدراكها إلا فوق تراكم المواضيع التي تدمر نفسها بنفسها ، تتراءى بألوانها المتقلبة ، هي بدورها ، وتتذبذب في الإعدام المتواقت والسكوني للاشياء . انها ليست لا بالسلبية الهيغيلية ، ولا بالنفي المؤقنم ، ولا حتى بالعدم ، وإن كانت قريبة منه : ومن الأنسب بالاحرى ان نسميها « المستحيل » او اذا شئنا النقطة الوهمية التي يختلط فيها الحلم واليقظة ، الواقعي والخيالي ، الموضوعي والذاتي . اختلاط لا تركيب : لأنه لو كان تركيباً لبدا اشبه بوجود ذي مفاصل عدة ، يسيطر على تناقضاته الداخلية ويتحكم فيها . لكن السيريالية لا تتمنى ظهور هذه الجدة التي ينبغي نقضها بدورها . انها تريد ان تبقي على نفسها في ذلك التوتر العصبي الذي يسببه البحث عن حدس لا يمكن تحقيقه . لقد كان رامبو

يريد على الاقل ان يرى صالوناً في بحيرة . لكن السيريالي يريد ان يظل دوماً على وشك ان يرى بحيرة وصالوناً : واذا ما التقى بهما ، بطريق الصدفة ، فإنه ينفر منهما او هو يخاف ويذهب لينام ، مغلق المصاريع . واخيراً ، انه يرسم كثيراً ويسوّد الكثير من الورق ، لكنه لا يدمر شيئاً عن حق . ولقد اعترض بريتون بذلك اصلاً عام ١٩٢٥ حين كتب : « إن الواقع المباشر للثورة السيريالية ليس تغيير اي شيء كان من نظام الاشياء المادي والظاهري بقدر ما هو خلق حركة في النفوس » . ان تدمير العالم هو موضوع مشروع ذاتي شديد الشبه بما يسمى عادة بالانقلاب الفلسفي . إن هذا العالم ، الذي يُعدم باستمرار دون ان تمس حبة واحدة من قمحه او رماله ، ولا ريشة واحدة من ريش طيوره ، انما هو « موضوع فقط بين هلالين » . اننا لم نتبين بما فيه الكفاية ان البناءات ، واللوحات ، والقصائد — المواضيع التي حققتها السيريالية انما كانت الإنجاز اليدوي للصعوبات المنطقية التي كان ريبيّو القرن الثالث قبل الميلاد يبررون بها تعليقهم الدائم للحكم . وبعد ذلك كان كارنياد [1] وفيلون [2] يعيشان كسائر الناس . وكذلك السيرياليون فإنهم ، ما إن يتهدم العالم ويحافظ على نفسه بمعجزة عن طريق دماره بالذات ، حتى يطلقوا العنان بدون حياء لحبهم اللامحدود للعالم . وهذا العالم ، عالم كل الأيام ، بأشجاره واسطحته ، بنسائه ، بأصدافه ، بأزهاره ، وإن كان يتسلط عليه المستحيل والعدم ، هو ما يسمى بالمدهش السيريالي . واني لا استطيع منع نفسي من التفكير بتلك العملية الاخرى من عمليات الوضع بين هلالين ، التي كان الكتاب المنتمون الى الجيل السابق يهدمون بواسطتها الحياة البورجوازية ويحافظون عليها بكل ظلالها الفارقة . أليس هذا المدهش السيريالي هو مدهش

---

(١) كارنياد : فيلسوف يوناني (٢١٩ — ١٢٦ ق. م) . مؤسس المذهب الاحتمالي. (هـ.م)

(٢) فيلون اليهودي : فيلسوف يوناني ، فلسفته خليط من افلاطون والتوراة ، كان له تأثيره على الافلاطونية المحدثة والأدب المسيحي . (هـ. م)

« مولن الكبير » . لكن بعد أن اصبح جذرياً ؟ يقيناً ، ان الهوى ههنا صادق ، وكذلك الكره والنفور من الطبقة البورجوازية . بيد ان الموقف لم يتغير : ينبغي للانسان ان ينقذ نفسه دون ان يحدث صدعاً ، او ان يطهر نفسه — عن طريق صدع رمزي — من الدنس الاصلي دون ان يتخلى عن مزايا وضعه .

وحقيقة المشكلة هي ان عليه ، مرة اخرى ، ان يجد لنفسه وكر نسر . ويعتمد السيرياليون ، وهم الاكثر طموحاً من آبائهم ، على التدمير الجذري والميتافيزيقي الذي يقومون به ليقلدوا انفسهم كرامة اعلى ألف مرة من كرامة الارستقراطية الطفيلية . ولم يعد مقصدهم الهرب خارج الطبقة البورجوازية : انما عليهم ان يقفزوا خارج الشرط الانساني . إن ما يريد ان يبذره ابناء الأسر هؤلاء ليس هو الإرث العائلي : بل العالم . لقد عادوا الى النزعة الطفيلية ، على انها أهون الشرين ، وقد تخلوا عن كل شيء ، باتفاق مشترك ، تخلوا عن الدراسة والمهنة ، لكن لم يكفهم قط ان يكونوا طفيليي البورجوازية : فقد طمحوا الى أن يكونوا طفيليي الجنس البشري . ومهما يكن خروجهم على طبقتهم ميتافيزيقياً ، فمن الواضح انه كان من أعلى وان اهتماماتهم كانت تحرم عليهم منتهى التحريم ان يجدوا جمهوراً في الطبقة العاملة . كتب بريتون ذات مرة : « قال ماركس : لنغير العالم . وقال رامبو : لنبدل الحياة . إن هذين الشعارين ليسا إلا شعاراً واحداً في نظرنا » . وهذا يكفي لفضح المثقف البورجوازي . ذلك ان المهم هو معرفة اي التغييرين يسبق الآخر . مما لا ريب فيه ان التحويل الاجتماعي يستطيع وحده في نظر المناضل الماركسي ان يتيح المجال امام تعديلات جذرية للعاطفة والفكر . واذا كان بريتون يعتقد انه يستطيع ان يتابع تجاربه الداخلية على هامش النشاط الثوري وبالتوازي معه ، فإنه مدان سلفاً . لأن هذا معناه القول إن تحرير الفكر ممكن في القيود ، على الاقل بالنسبة الى بعض الناس ، ومعناه بالتالي التخفيف من ضرورة الثورة العاجلة . وهذه هي الخيانة التي اخذها الثوريون

دوماً على ابيكتيت [1] ، والتي أخذها بوليتزر [2] بالأمس على برغسون . واذا ما زعم احد ان بريتون يريد بهذا النص ان يعلن عن تحول تدريجي ومتر ابط في الحياة الاجتماعية والحياة الداخلية ، فإنني سأجيب مستشهداً بالمقطع التالي : «كل شيء يحملنا على الاعتقاد بأنه توجد نقطة معينة من الفكر تكفّ فيها الحياة والموت ، الواقعي والخيالي ، الماضي والمستقبل ، القابل الايصال وغير القابل الايصال ، العالي والداني ، عن ان تُدرَك كمتناقضات .. وانما عبثاً يريد البعض ان يجد للنشاط السيريالي دافعاً آخر غير الأمل في تعيين هذه النقطة » . ألا يعني هذا الكلام إعلان طلاقه مع جمهور عمالي اكثر مما يعني اعلانه مع جمهور بورجوازي؟ ذلك ان البروليتاريا الخائضة في النضال بحاجة الى تمييز الماضي من المستقبل ، والواقعي من الخيالي ، والحياة من الموت ، في كل لحظة . وليس من قبيل الصدفة ان يكون بريتون قد ذكر هذه المتناقضات : فهي جميعها مقولات للعمل . والعمل الثوري بحاجة اليها ، اكثر من اي عمل آخر . وكما ان السيريالية انزلت نفي النافع منزلة ما هو جذري لتحول هذا النفي الى رفض المشروع والحياة الواعية كذلك فإنها تنزل منزلة الجذري المطالبة الادبية القديمة بالمجانية لتجعل منها رفضاً للعمل عن طريق تدمير مقولاته . وثمة مذهب سيريالي في التزام الهدوء ورفض العمل . التزام الهدوء وعنف دائم : مظهران متكاملان لوضع واحد . ولما كان السيريالي قد جرد نفسه من وسائل تنسيق مشروع من المشاريع ، فإنه نشاطه يرتد الى اندفاعات في ما هو مباشر . اننا لنجد هنا من جديد ، وإن تحت ثوب قاتم وثقيل ، الاخلاق الجيدية مع حينية الفعل المجاني . وهذا ليس مصدر مفاجأة لنا : فهناك مذهب من مذاهب التزام الهدوء في كل مذهب طفيلي ، والزمن المجنّد للاستهلاك هو اللحظة .

---

(١) فيلسوف رواقي من القرن الأول . وكان رقيقاً . وقد عذبه سيده ذات يوم في ساقه ، فقال له بهدوء: « سوف تكسرها » ، ولما انكسرت اكتفى بأن أضاف: « ألم أقل لك ؟». (هـ.م)

(٢) جورج بوليتزر : كاتب ماركسي معاصر . (هـ. م)

بيد ان السيريالية تدعي انها ثورية وتمد يدها الى الحزب الشيوعي . وهذه هي المرة الاولى منذ « عودة الملكية » التي تعلن فيها حركة ادبية بصراحة انتماءها الى حركة ثورية منظمة . واسباب ذلك واضحة : ان هؤلاء الكتّاب، الذين هم ايضاً شبان ، يريدون على الاخص ان يزيلوا من الوجود أسرتهم ، والعم الجنرال ، وابن العم الكاهن ، كما كان بودلير يرى عام ١٨٤٨ في ثورة شباط فرصة لإحراق بيت الجنرال اوبيك [١] . وفي حال ولادتهم فقراء ، فإن لديهم ايضاً بعض العقد التي تتطلب التصفية ، كالحسد والخوف . ثم انهم يتمردون ايضاً على الإكراهات الخارجية : الحرب التي انتهت بالأمس ، مع رقابتها ، والخدمة العسكرية ، والضريبة ، والغرفة الزرقاء بلون الافق ، وحشو الدماغ . انهم جميعاً ضد الاكليروس ، لا اكثر ولا أقل من الاب كومب [٢] ومن راديكاليي ما قبل الحرب ، ومشمئزون بسخاء من الاستعمار وحرب المغرب . وهذه الاستنكارات وهذه الاحقاد قادرة على التعبير عن نفسها تعبيراً مجرداً ، بتصور للنفي الجذري الذي سيؤدي بالأحرى ، دون ان تكون هناك حاجة لأن يُجعل منه موضوع ارادة خاصة ، الى نفي الطبقة البورجوازية . ولما كان الشباب هو بماهيته العمر الميتافيزيقي ، كما تبين ذلك اوغست كومت ، فإن هذا التعبير الميتافيزيقي والمجرد عن تمردهم هو ببداهة التعبير الذي يختارونه دون غيره . بيد انه ايضاً التعبير الذي يترك العالم على ما هو عليه دون ان يصيبه اي شيء . وصحيح انهم يضيفون اليه بعض افعال العنف المتفرقة المعزولة ، لكن هذه التظاهرات المتشتتة لا تنجح في افضل الاحوال إلا في اثارة الفضيحة . وخير ما يمكن ان يأملوه هو أن يتنظموا في رابطة تأديبية وسرية على طريقة عصابة كلو – كلوكس – كلان [٣] .

---

(١) الجنرال اوبيك : الزوج الثاني لوالدة بودلير . (هـ. م)
(٢) اميل كومب : ترأس الوزارة الفرنسية من ١٩٠٢ الى ١٩٠٥ . (هـ. م)
(٣) من أشهر العصابات الإجرامية الأميركية . كانت تعمل على تخويف الزنوج وإرهابهم وسحلهم . (هـ. م)

انهم يتوصلون اذن الى ان يتمنوا ان يتكلف غيرهم ، على هامش تجاربهم الروحية ، بتحقيق تدميرات عينية بالقوة . وبكلمة واحدة ، كانوا يريدون ان يكونوا كتبة مجتمع مثالي تكون وظيفته الزمنية الممارسة الدائمة للعنف «٤». وهكذا استنجدوا بالخطر الاصفر ، بعد ان امتدحوا انتحار فاشي [١] وريغو [٢] على انه فعل ينبغي ان يكون قدوة للغير . وبعد ان صوروا المجزرة المجانية (« إفراغ المسدس على الجماهير ») على انها ابسط الافعال السيريالية . انهم لا يرون التناقض العميق الذي يعارض هذه التدميرات الوحشية والجزئية بعملية الإعدام الشعرية التي شرعوا بها . وبالفعل ، وفي كل مرة يكون فيها التدمير جزئياً ، فإنه يكون « وسيلة » لبلوغ غاية ايجابية وأعم . ان السيريالية تتوقف عند هذه الوسيلة ، وتجعل منها غاية مطلقة ، وترفض الذهاب الى ما هو أبعد منها . أما الاضمحلال الكلي الذي تحلم به ، فهو على العكس لا يؤذي احداً ، وعلى وجه التحديد لأنه كلي . انه لمطلق متموضع خارج التاريخ ، وخيال شعري . وهو يدخل ، من بين الوقائع الواجب إلغاؤها ، الغاية التي تبرّر في نظر الآسيويين او الثوريين الوسائل العنيفة التي يضطرون الى اللجوء اليها . والحزب الشيوعي من جهته ، الذي يطارده البوليس البورجوازي ، والذي لا يداني الحزب الاشتراكي من بعيد او قريب في عدد اعضائه ، والذي ليس له من امل في الاستيلاء على السلطة إلا على مدى طويل ، والجدير في تكوينه ، وغير الواثق من تكتيكه ، ما يزال في المرحلة السلبية . ان هدفه كسب الجماهير ، وإضعاف الاشتراكيين ، وتشرب العناصر التي قد يستطيع ان يفصلها عن تلك الجماعية التي ترفضه : فسلاحه الفكري اذن هو النقد . انه غير بعيد بالتالي عن ان يرى في السيريالية حليفاً موقتاً ، وان يهيء نفسه لأن يلفظها حين لا يعود بحاجة اليها . ذلك ان النفي ، الذي هو ماهية السيريالية ، ليس إلا مرحلة بالنسبة الى الحزب

---

(١) شاعر فرنسي سيريالي حديث . (هـ. م)

(٢) شاعر فرنسي سيريالي حديث ايضاً . (هـ. م)

الشيوعي . ان هذا الحزب لا يرضى بأن يفكر ، ولو للحظة ، باللجوء الى الكتابة الآلية ، والى التناوم المصطنع ، والى الصدفة الموضوعية ، إلا بمقدار ما تستطيع ان تساهم في تفسخ الطبقة البورجوازية . يبدو اذن اننا قد وجدنا من جديد رابطة المصالح بين المثقفين والطبقات المضطهَدة ، تلك الرابطة التي كانت حظ مؤلفي القرن الثامن عشر . لكن ليس هذا إلا ظاهر الأمور . ان المنبع العميق لسوء التفاهم يكمن في ان السيريالي لا يهتم البتة تقريباً بدكتاتورية البروليتاريا ويرى في الثورة ، باعتبارها عنفاً محضاً ، الغاية المطلقة ، في حين ان الشيوعي يقترح على نفسه الاستيلاء على الحكم كغاية ويبرر بهذه الغاية الدم الذي سيسفحه . ثم ان ارتباط السيريالية بالبروليتاريا ارتباط مجرد وغير مباشر . ان قوة كاتب من الكتّاب تكمن في تأثيره المباشر على الجمهور ، في الغضب ، والحماسة ، والتأمل الذي يثيره بكتاباته . لقد كان ديدورو ، وروسو ، وفولتير ، على صلة دائمة بالبورجوازية لأنها كانت تقرأهم . لكن ليس للسيرياليين اي قارىء بين البروليتاريا : وانما بشق الأنفس يتمكنون من الاتصال من الخارج بالحزب الشيوعي او بالاحرى بمثقفية . ان جمهورهم في مكان آخر ، في البورجوازية المثقفة ، والحزب الشيوعي لا يجهل ذلك ، انما يستخدمهم فقط لبث الاضطراب في الاوساط الحاكمة . وعلى هذا فإن بياناتهم الثورية تظل نظرية خالصة ، ما دامت لا تغيّر شيئاً من موقفهم ، ولا تكسبهم اي قارىء ، ولا تجد اي صدى لدى العمال . انهم يظلون طفيليي الطبقة التي يشتمونها ، ويظل تمردهم على هامش الثورة . ولقد انتهى بريتون نفسه الى الاعتراف بذلك وعاد الى استقلاله كعضو في طبقة الكتبة : كتب الى نافيل[1] : « ليس بيننا احد لا يتمنى انتقال السلطة من ايدي البورجوازية الى ايدي البروليتاريا . وبانتظار ذلك ، فإننا لا نزال نرى أن من الضروري ان تتتابع تجارب الحياة الداخلية ، وهذا بالطبع بدون اشراف خارجي ، ولو كان ماركسياً ... ان هاتين

(١) مفكر فرنسي ماركسي معاصر (هـ. م)

المشكلتين متمايزتان تمايزاً جوهرياً » .

ان المعارضة ستكشف عن نفسها حين ستنتقل روسيا السوفياتية ، وبالتالي الحزب الشيوعي الفرنسي ، الى مرحلة التنظيم البناء : آنذاك ستشيح عنهما وجهاً السيريالية التي ظلت « سلبية » . وسيتقرب بريتون في مثل هذه الحال من التروتسكيين على وجه التحديد لأن هؤلاء التروتسكيين ، المطارَدين والأقلية ، ما يز الون في مرحلة النفي النقدي . وسيستخدم التروتسكيون بدورهم السيرياليين كأداة للتفسيخ : وثمة رسالة من تروتسكي الى بريتون لا تترك مجالاً للشك في هذا الصدد . ولو تمكنت الاممية الرابعة من الانتقال ، هي الاخرى ، الى المرحلة البناءة ، لكان من الجلي ان الفرصة ستسنح لحدوث قطيعة .

وعلى هذا فإن المحاولة الاولى للكاتب البورجوازي للتقرب من البروليتاريا تظل طوبائية ومجردة لأنه لا يفتش عن جمهور بل عن حليف ، لأنه يحافظ على انفصال الزمني والروحي ويدعمه ، ولأنه يبقي على نفسه في حدود طبقة الكتبة . ان الاتفاق المبدئي بين السيريالية والحزب الشيوعي ضد البورجوازية لا يتجاوز الشكلية . وما يجمع بينهما انما هي فكرة السلبية الشكلية . والحق ان سلبية الحزب الشيوعي موقتة ، انها لحظة تاريخية ضرورية في مشروعه الكبير لإعادة التنظيم الاجتماعي . اما السلبية السيريالية فإنها تقف ، مهما قيل عنها ، خارج التاريخ : في اللحظة وفي الأبدية في آن واحد . انها غاية الحياة والفن المطلقة . ان بريتون يؤكد في احد المواضع وحدة الهوية او على الاقل التوازي من خلال نظرة رمزية متبادلة بين الفكر الذي يناضل ضد وحوشه وبين البروليتاريا التي تناضل ضد الرأسمالية ، مما يعني تأكيد « الرسالة المقدسة » للبروليتاريا . لكن هذه الطبقة المفهومة على انها جوقة من الملائكة المبيدين والتي يحميها الحزب الشيوعي كسور من جميع محاولات الاقتراب السيريالية ليست في الحقيقة ، وعلى وجه التحديد ، بالنسبة الى المؤلفين الا اسطورة شبه دينية ، تلعب ، بهدف طمأنة ضمائرهم ، دوراً

مماثلاً للدور الذي كانت تلعبه اسطورة الشعب ، عام ١٨٤٨ ، بالنسبة الى الكتّاب ذوي الارادة الطيبة . إن اصالة الحركة السيريالية تكمن في محاولتها تملُّك «كل شيء» في آن واحد : الخروج على الطبقة من الاعلى ، النزعة الطفيلية ، الارستقراطية ، ميتافيزيقيا الاستهلاك والتحالف مع القوى الثورية . ولقد بيّن تاريخ هذه المحاولة انها كانت مقدراً عليها الفشل . لكن قبل خمسين عاماً ، لم يكن بالمقدور حتى تصورها : فالعلاقة الوحيدة التي كان يمكن للكاتب البورجوازي ان يعقدها آنذاك مع الطبقة العاملة هي الكتابة عنها ومن اجلها . وما سمح بالتفكير ، ولو للحظة ، بعقد حلف موقت بين ارستقراطية مثقفة وبين الطبقات المضطهَدة ، انما هو ظهور عامل جديد : الحزب كتوسط بين الطبقات المتوسطة والبروليتاريا .

انني ادرك ان السيريالية ، بمظهرها الملتبس كمعبد ادبي ، كمجمع روحي ، ككنيسة وكجمعية سرية «٥» ، ليست إلا احد نتاجات ما بعد الحرب . وقد كان ينبغي ان نتكلم عن موران[١] ، ودريو لاروشيل ، وعن كثيرين غيرهما . لكن اذا كانت آثار بريتون ، وبيريه[٢] ، ودسنو[٣] قد بدت لنا ممثلة للمدرسة اكثر من غيرها ، فهذا لأن جميع الآثار الاخرى تحتوي ضمنياً على السمات نفسها . ان موران هو نموذج المستهلك ، المسافر ، الرحالة . انه يلغي التقاليد القومية بأن يقيم بينها تماساً واحتكاكاً حسب الطريقة القديمة التي استخدمها الريبيون ومونتيني . انه يلقي بها في سلة وكأنها سراطين ، ويترك لها ، دون تعليقات ، مهمة تمزيق نفسها بنفسها . والمقصود ان يبلغ نقطة «غاما»[٤] معينة ، شبيهة للغاية بنقطة «غاما» عند السيرياليين ، حيث تتلاشى اختلافات العادات ، واللغات ، والمصالح ،

---

(١) بول موران : كاتب فرنسي معاصر ولد عام ١٨٨٩ . روائي المدن والبلدان والقارات (هـ.م)
(٢) جاك بيريه : روائي فرنسي معاصر . (هـ. م)
(٣) روبير دسنو : شاعر سيريالي فرنسي (١٩٠٠ – ١٩٤٥) . (هـ. م)
(٤) اسم أشعة أطلقه الإغريق على أشعة تشبه أشعة اكس في عصرنا . (هـ. م)

في اللاتمايز الكلي . ان « السرعة » تلعب هنا دور المنهج البارانوياكي – النقدي . و « اوروبا الشهمة »[1] هي إلغاء البلدان بواسطة سكة الحديد . و « لا شيء إلا الارض »[2] هي إلغاء القارات بواسطة الطائرة . كما ان موران يرسل آسيويين الى لندن ، واميركيين الى سورية ، واتراكاً الى النرويج . انه يرينا عاداتنا بأعينهم ، كما كان مونتسيكو يريها بأعين الفرس ، وهذه اضمن وسيلة لتجريدها من اسباب الوجود . لكنه يتدبر أمره ، في الوقت نفسه ، كي يكون هؤلاء الزوار قد فقدوا الكثير من نقائهم البدائي ، وخانوا تقاليدهم دون ان يتبنوا تقاليدنا تمام التبني . ان كلاً منهم يكون ، في هذه اللحظة الخاصة من تحولهم ، ساحة معركة يتفانى فيها ما هو غريب عجيب ونزعتنا الآلية العقلانية . بيد ان كتب موران ، ورغم ما فيها من سطوع نحاسي خادع ، وخرز ، واسماء جميلة اجنبية ، تقرع ناقوس الموت للأدب المهتم بغرائب البلدان الاجنبية وبعجائبها . انها أصل ادب كامل يهدف الى إلغاء اللون المحلي ، إما بأن يبين لنا بأن المدن البعيدات اللاتي حلمنا بها في طفولتنا لا تقل ألفة وابتذالاً موئساً في نظر سكانها وقلوبهم عن محطة سان – لازار او برج ايفل في نظرنا وفي قلوبنا ، وإما بأن يظهر لنا المهزلة ، والخديعة ، وغياب الايمان وراء الاحتفالات والطقوس التي كان رحالة العصور الماضية يصفونها لنا بأكبر قدر من الاحترام ، وإما بأن يكشف لنا تحت لحمة الغرائب الشرقية او الافريقية المهترئة عالمية النزعة الآلية والعقلانية الرأسمالية . وفي النهاية لا يبقى من شيء سوى العالم ، متشابهاً رتيباً في كل مكان . انني لم احس قط بالمعنى العميق لهذه الطريقة كما شعرت به في يوم من صيف ١٩٣٨ . بين موغادور وصافي ، حين مررت في السيارة بمسلمة محجبة تركب دراجة . مسلمة على دراجة : هوذا موضوع يهدم نفسه بنفسه يستطيع ان يدعي كل من السيرياليين او موران على حد سواء انه هو الذي اخترعه . إن آلية

---

(١) رواية لبول موران . (هـ. م)

(٢) رواية أخرى لبول موران . (هـ. م)

المدراجة الدقيقة تنتقض احلام الحريم البطيئة التي نسبت صدفة الى تلك المخلوقة المحجبة . لكن ما تبقى من ظلمات شهوانية وسحرية بين ذينك الحاجبين المزججين ، ووراء ذلك الجبين الضيق ، ينقض في الوقت نفسه النزعة الآلية بدورها ، ويكشف وراء وحدة الزي الرأسمالية عن عالم ناءٍ مقيد بالأغلال ، مغلوب على أمره ، لكنه مع ذلك عالم لاذع ساحر . العجائب الاجنبية الموهومة ، والمستحيل السيريالي ، وعدم الرضى البورجوازي . ان الواقعي لينهار في هذه الحالات الثلاث ، ويحاولون ان يبقوا خلفه على توتر التناقض المثير للأعصاب . والخدعة بينة في حالة هؤلاء الكتّاب – الرحالة : انهم يحذفون غرائب البلدان الاجنبية لأننا دوماً غرباء بالنسبة الى شخص ما ولأنهم لا يريدون ان يكونوا كذلك ، وهم يهدمون التقاليد والتاريخ ليفلتوا من موقفهم التاريخي ، ويريدون ان ينسوا ان أصحى وعي متوزع دوماً في مكان ما ، ويريدون ان يحققوا تحريراً خيالياً ، عن طريق امية مجردة ، وان يحققوا ارستقراطية محلقة فوق العالم عن طريق الكونية .

ويستخدم دريو احياناً ، كموران ، التدمير الذاتي عن طريق وصف غرائب البلدان الاجنبية : ان « الحمراء » تنقلب ، في احدى رواياته ، الى حديقة عامة من حدائق الأقاليم ، حديقة يابسة تحت سماء رتيبة . لكن من خلال تدمير الموضوع والحب تدميراً ادبياً ، ومن خلال عشرين سنة من الجنون والمرارة ، انما كان ينشد تدمير ذاته : لقد كان حقيبة فارغة ، مدخّن افيون ، واخيراً جذبته دوامة الموت الى الوطنية – الاشتراكية . ان « جيل » ، رواية حياته ، الرواية القذرة الذهبية ، تدل اوضح الدلالة على انه كان أخا السيرياليين المعادي لهم . وتنكشف نازيته ، التي لم تكن هي الأخرى إلاّ شهوة الى انقلاب كوني ، أقول تتكشف نازيته عند الاستعمال ، عديمة الفعالية شأنها شأن شيوعية بريتون تماماً . ان كليهما من طبقة الكتبة ، وكليهما يرتبطان بالزمني بتجرد وببراءة . لكن السيرياليين اكثر صحة منه : ان اسطورتهم عن التدمير تخفي في طواياها شهوة ضخمة

رائعة . انهم يريدون ان يعدموا كل شيء الا انفسهم كما يدل على ذلك نفورهم من الامراض والرذائل والمخدرات . لقد تأمل دريو في موته ، دريو الذي يفوقهم كآبة واصالة : وانما لكراهيته ذاته كره بلده والبشر . لقد انطلقوا جميعاً في إثر المطلق ، ولما كانوا مطوقين من كل الجهات بالنسبي ، فقد وحدوا المطلق و « المستحيل » . لقد ترددوا جميعاً بين دورين : دورهم كمبشرين بعالم جديد ، ودورهم كمصفّين للعالم القديم . لكن لما كان تمييز علامات الانحطاط في اوروبا ما بعد الحرب أيسر من تمييز علامات التجديد والبعث ، فقد اختاروا جميعاً التصفية . وحفاظاً منهم على طمأنينة ضميرهم ، فقد اعادوا الاعتبار الى الاسطورة الهيراقليطية [1] القائلة بأن الحياة تولد من الموت . لقد كانت تتسلط عليهم جميعاً تلك النقطة الوهمية « غاما » ، النقطة الوحيدة الساكنة في عالم متحرك ، النقطة الوحيدة التي يتحد فيها التدمير ، لأنه تدمير شامل وبلا أمل ، بالبناء المطلق . لقد وقعوا جميعاً في سحر العنف ، من انى جاء . وانما عن طريق العنف ارادوا تحرير الانسان من شرطه الانساني . ولهذا تقربوا من الاحزاب المتطرفة وقلدوها مجاناً رؤى آبوكاليبسيه [2] . ولقد خُدعوا جميعاً : فالثورة لم تتم ، والنازية قهرت . لقد عاشوا في عصر مريح متلاف كان اليأس فيه ما يزال ترفاً . ولقد ادانوا بلدهم لأنه كان ما يزال في غطرسة الانتصار ، وفضحوا الحزب لأنهم كانوا يعتقدون ان السلام سيطول أمده . لقد كانوا جميعاً ضحايا كارثة ١٩٤٠ : ذلك ان لحظة العمل كانت قد جاءت ولم يكن اي منهم مسلحاً لها . لقد انتحر البعض ، وعاش آخرون في المنفى . أما من عادوا فقد وجدوا منفاهم بيننا . لقد كانوا المبشرين بالكارثة في ايام البقرات السمان . ولم يعد

(١) هيراقليطوس : فيلسوف يوناني من المدرسة الأيونينية (٥٨٦ - ٤٨٠ ق. م) . كان يرى ان النار عنصر المادة الأولى . (هـ. م)

(٢) الآبوكاليبس : هي رؤيا يوحنا الإنجيلي التي تخيل فيها انتصار المسيحية بعد حكم أعداء المسيح . (هـ. م)

لديهم شيء يقولونه في ايام البقرات العجاف «٦» .

* * *

على هامش الابناء الضالين المنتمين الذين يجدون في منزل آبائهم من الجنون واللامتوقع اكثر مما يجدون في دروب الجبال وفلوات الصحارى ، وعلى هامش الصادحين الكبار باليأس ، والضالين الصغار الذين لم تدق بعد بالنسبة اليهم ساعة العودة الى الحظيرة ، أزهر مذهب انساني رزين . ان بريفو ، وبيير بوست [١] ، وشامسون [٢] ، وآفولين [٣] ، وبوكلر ، هم في عمر بريتون تقريباً ودريو . لقد بدأوا بداية لامعة : كان بوست ما يزال على مقاعد الدراسة الثانوية حين مثّل كوبو [٤] مسرحيته « الاحمق » . وقد اصبح بريفو مشهوراً وهو ما يزال بعد في دار المعلمين . لكنهم ظلوا على تواضعهم ، رغم مجدهم الوليد . انهم لا يميلون الى ان يلعبوا دور آرييل التابع للرأسمالية ، ولا يزعمون انهم ملعونون ولا انبياء . وحين سئل بريفو عن السبب الذي يدفعه الى الكتابة ، اجاب : «كي اكسب حياتي » . لقد صدمتني هذه الجملة في حينها . ذلك ان أساطير القرن التاسع عشر الادبية الكبيرة كانت ما تزال تجر بقاياها في رأسي . لكنه كان على خطأ ، على كل حال : فالمرء لا يكتب ليكسب حياته . لكن ما كنت اعتبره مجوناً سهلاً انما كان ، في الحقيقة ، ارادة في التفكير بصرامة ، بصحو ، وعلى وجه كريه عند الحاجة . ان هؤلاء الكتاب ما كانوا يريدون ، لنفورهم التام من الشيطنة والملائكية ، لا ان يكونوا قديسين ولا حيوانات : انما بشر

---

(١) كاتب فرنسي معاصر ، مؤلف « الفضيحة » . يعالج المشكلات الأخلاقية تحت شكل الرواية . (هـ. م)

(٢) اندريه شامسون : كاتب فرنسي ، مؤلف « جريمة العادلين » . (هـ. م)

(٣) كلود آفولين : ناقد ومحاضر فرنسي معاصر . (هـ. م)

(٤) جاك كوبو : ممثل فرنسي ، جدد الإخراج والتكنيك الدراماتيكي (١٨٧٩ - ١٩٥٠) . (هـ. م)

فقط . انهم لم يحسبوا انفسهم ارستقراطيين مستهلكين ، وربما كانوا اول من فعلوا ذلك منذ الرومانتيكية ، بل اعتبروا انهم شغيلة في غرفة ، من نوع مجلدي الكتب والمطرزات . انهم لم يعتبروا الادب مهنة ، كيما يسمحوا لأنفسهم ببيع بضاعتهم لمن يقدم اغلى ثمن فيها ، بل على العكس ليجدوا مكانهم من جديد ، بدون هوان ولا كبرياء ، في مجتمع شغيل . ان المرء يتعلم المهنة بالتدريب ، وعندما يمارسها لا يعود له الحق في احتقار زبائنه : وهكذا رسموا الخطوط الاولى لمصالحة مع الجمهور . لقد كانوا يثقون بالتعب والكد اكثر من ثقتهم بالإلهام ، لأنهم كانوا اصدق وأشرف من ان يحسبوا انفسهم عباقرة ويطالبوا بحقوق العبقرية . ربما كانوا مفتقرين الى تلك الثقة الباطلة بنجمهم ، والى تلك الكبرياء الجائرة العمياء ، اللتين تميزان الرجال العظام «٧» . لقد كانوا يملكون جميعاً تلك الثقافة المغرضة التي كانت الجمهورية الثالثة تقدمها لموظفيها المستقبلين . وهكذا اصبحوا جميعهم تقريباً موظفي دولة ، ووكلاء على الخزانة في مجلس الشيوخ ، ومجلس النواب ، واساتذة ، ومحافظي متاحف . ولما كان معظمهم خارجاً من بيئات متواضعة ، لذلك ما كان يهتم باستخدام معرفته في الدفاع عن التقاليد البورجوازية . انهم لم يتمتعوا بهذه الثقافة باعتبارها ملكية « تاريخية » ، بل رأوا فيها فقط اداة ثمينة ليصبحوا بشراً . وعلى كل حال ، فقد وجدوا في آلان[1] استاذاً من اساتذة التفكير يكره التاريخ . كانوا يرون المجتمع من خلال مقطع حيني ، لاقتناعهم ، مثل آلان ، بأن المشكلة الاخلاقية هي نفسها في كل عصر . كانت المشكلة الوحيدة بالنسبة اليهم ، هم النافرين من علم النفس نفورهم من العلوم التاريخية ، الحساسين بالمظالم الاجتماعية لكن الديكارتيين المتحمسين الذين تمنعهم ديكارتيتهم من الايمان بالصراع الطبقي ، اقول كانت المشكلة الوحيدة بالنسبة اليهم ان يمارسوا مهنتهم كبشر ، ضد الأهواء

---

(١) اميل شارتييه الملقب بآلان : فيلسوف فرنسي (١٨٦٨ – ١٩٥١) . متفائل ، لكنه من خصوم النزعة الفكرية الخالصة . (هـ. م)

والاخطاء الناتجة عن الاهواء ، ضد الاساطير ، عن طريق استخدام الارادة والعقل دونما ضعف . لقد احبوا الناس البسطاء ، من عمال باريسيين ، وصناع ، وبورجوازيين صغار ، ومستخدمين ، ورجال الطريق ، وقد قادهم الاهتمام بسرد قصة هذه المصائر الفردية الى مغازلة مذهب التطبيل بالشعب احياناً . لكنهم لم يقبلوا قط ، بخلاف تلك المدرسة الطبيعية التي كانت عبارة عن هيكل عظمي ، بأن الحتمية الاجتماعية والبسيكولوجية تشكل لحمة هذه الحيوات المتواضعة . كما انهم لم يشاؤوا ، بخلاف الواقعية الاشتراكية ، ان يروا في ابطالهم ضحايا بلا أمل للاضطهاد الاجتماعي . لقد حرص هؤلاء الاخلاقيون ، في كل حالة ، على ان يظهروا جانب الارادة والصبر والجهد ، مصورين التخاذل على انه غلطة والنجاح على انه استحقاق . ونادراً ما اهتموا بالمصائر الاستثنائية لكنهم ارادوا ان يبينوا ان بمقدور المرء ان يكون انساناً حتى لو كان خصماً .

واليوم مات العديد منهم ، وصمت غيرهم ، او بات لا ينتج إلا بين حقبات طويلة من الزمن . ونستطيع ان نقول بشكل إجمالي إن هؤلاء المؤلفين ، الذين كانت بدايتهم لامعة والذين استطاعوا ان يشكلوا في حوالي عام ١٩٢٧ « نادياً لمن هم دون الثلاثين » ، قد تخلفوا جميعهم تقريباً على الطريق . ولا بد بالطبع أن نأخذ بعين الحساب الحوادث الفردية العارضة ، لكن الحقيقة التي ذكرتها واضحة لكل ذي عينين الى حد يتطلب تفسيراً اكثر عمومية . انهم لم يفتقروا ، بالفعل ، لا الى الموهبة ، ولا الى النَفَس ، وينبغي ان يُعتبروا رواداً من وجهة النظر التي تهمنا ههنا : فقد تخلوا عن عزلة الكاتب المتعجرفة ، وأحبوا جمهورهم ، ولم يحاولوا ان يبرروا الامتيازات المكتسبة ، ولم يتأملوا في الموت او في المستحيل ، بل ارادوا ان يقدموا لنا قواعد للحياة . لقد قُرئوا كثيراً ، اكثر بكثير حتماً من السيرياليين . ومع ذلك اذا اردنا ان نشير باسم واحد الى الاتجاهات الادبية الرئيسية في فترة ما بين الحربين ، فإننا انما سنفكر بالسيريالية . فمن اين تأتي فشلهم ؟

اعتقد انه يتفسر ، مهما بدا ذلك غريباً ، بالجمهور الذي اختاروه لأنفسهم . ففي حوالي عام ١٩٠٠ ، وعت بورجوازية صغيرة شغيلة وليبرالية نفسها ، بمناسبة انتصارها في قضية دريفوس . انها معادية للاكليروس ، وجمهورية ، ومناوئة للعرقية ، وفردية ، وعقلانية ، وتقدمية . لقد قبلت ، وهي المتباهية بمؤسساتها ، بأن تعدلها ، لا بأن تقلبها . انها لا تحتقر البروليتاريا ، لكنها تشعر بأنها قريبة منتهى القرب منها الى حد لا تستطيع معه ان تعي بأنها تضطهدها . انها تعيش عيشة متواضعة ، واحياناً عيشة ضنكة ، لكنها لا تصبو الى ثروة ، الى عظمة بعيدة المنال ، بقدر ما تتطلع الى تحسين مجرى حياتها في حدود ضيقة للغاية . انها تريد ان تعيش ، على الاخص . وان تعيش فهذا معناه بالنسبة اليها ان تختار مهنتها ، وأن تمارسها بوعي بل بهوى ، وان تحتفظ اثناء العمل ببعض المبادهة ، وان تشرف اشرافاً فعالاً على ممثليها السياسيين ، وان تعبر عن رأيها بحرية في قضايا الدولة ، وأن تربي اطفالها تربية كريمة . وهي ديكارتية من حيث انها ترتاب بالترقي المفاجيء اكثر مما ينبغي ، وتفكر بأن تقهر نفسها بدلاً من ان تغير مجرى العالم ، على عكس الرومانتيكيين الذين أملوا دوماً في ان تنقض عليهم السعادة انقضاض الكارثة . ان تلك الطبقة التي عمدت تعميداً موفقاً باسم « المتوسطة » تعلّم ابناءها بأنه لا حاجة للمبالغة في اي شيء وبأن الافضل عدو الصالح . انها تحبذ المطالبات العمالية ، بشرط ان تظل هذه المطالبات على الصعيد المهني البحت . انها لا تملك تاريخاً ، ولا حساً تاريخياً ، لأنها لا تملك لا ماضياً ولا تراثاً ولا تقاليد ، بخلاف البورجوازية الكبيرة ، ولا الأمل العظيم اللامحدود بالمستقبل ، بخلاف الطبقة العاملة . ولما كانت لا تؤمن بالله ، لكن لما كانت بحاجة الى أوامر محددة للغاية لتعطي الحرمان الذي تكابد منه معنى ، فقد كان احد همومها الفكرية تأسيس اخلاق علمانية . وقد بذلت الجامعة ، التي تنتمي بكاملها الى هذه الطبقة المتوسطة ، بذلت جهدها بدون نجاح طوال عشرين

عاماً لتأسيس مثل هذه الاخلاق ، بقلم دوركهايم [1] وبراشنفيغ [2] وآلان . والحال ان هؤلاء الجامعيين كانوا ، عن طريق مباشر او غير مباشر ، اساتذة الكتاب الذين ندرسهم الآن . ان هؤلاء الشبان ، المنتمين الى البورجوازية الصغيرة ، والدارسين على اساتذة بورجوازيين صغار ، والمعدين للسوربون او المهيّأين في المدارس الكبيرة لمهن بورجوازية صغيرة ، قد رجعوا الى طبقتهم حين شرعوا بالكتابة . بل اكثر من ذلك : فهم لم يغادروها قط . لقد نقلوا الى رواياتهم وقصصهم تلك الاخلاق التي يعرف جميع الناس تعاليمها والتي لم يجد اي انسان مبادئها ، وحسّنوها ، وحولوها الى مشكلات تتعلق بحل قضايا الضمير . لقد ألحوا على نواحي الجمال والمجازفات ، وعلى عظمة « المهنة » المتزمتة . ولم يتغنوا بالحب الجنوني ، بل تغنوا بالاحرى بالصداقة الزوجية وبذلك المشروع المشترك الذي هو الزواج . لقد اسسوا مذهبهم الانساني على الحرفة ، والصداقة ، والتضامن الاجتماعي ، والرياضة . وهكذا اصبح للبورجوازية الصغيرة ، بعد ان كانت تملك حزبها ، الراديكالي الاشتراكي ، ورابطتها القائمة على المعونة المتبادلة ، رابطة حقوق الانسان ، وجمعيتها السرية ، الجمعية الماسونية ، وصحيفتها اليومية ، « العمل » ، اقول اصبح لها كتابها ، بل مجلتها الادبية الاسبوعية التي اطلق عليها اسم « ماريان » [3] الرمزي . وكتب شامسون ، وبوست ، وبريفو ، واصدقاؤهم الى جمهور من الموظفين والجامعيين والمستخدمين المتفوقين والاطباء الخ . وجعلوا من الادب ادباً راديكالياً – اشتراكياً .

والحال ان الراديكالية هي الضحية الكبيرة لهذه الحرب . فهي قد حققت

---

(١) اميل دوركهايم : عالم اجتماع فرنسي . مؤسس المدرسة الاجتماعية الفرنسية . (١٨٥٨–١٩١٧) . (هـ. م)

(٢) فيلسوف فرنسي معاصر . مسيحي النزعة . (هـ. م)

(٣) هو الاسم الذي أطلق على الجمهورية عندما قامت . مأخوذاً من اسم امرأة كانت ترتدي دوماً قبعة حمراء . (هـ. م)

برنامجها ، منذ عام ١٩١٠ ، وعاشت ثلاثين عاماً على ما كسبته من سرعة . وحين وجدت كتابها ، كانت قد ماتت وإن كانت ما تزال حية . وقد اختفت نهائياً اليوم . ولم يكن بمقدور السياسة الراديكالية ان تصبح ، بعد ان تم اصلاح الجهاز الاداري وانفصال الدولة والكنيسة ، إلا انتهازية وتفترض ، كيما تظل على قيد الحياة مدة اخرى من الزمن ، السلام الاجتماعي والسلام الدولي . لكن نشوب حربين في غضون خمسة وعشرين عاماً واحتداد الصراع الطبقي كانا اكثر مما ينبغي . ولم يقاوم الحزب ، لكن ما وقع ضحية الظروف لم يكن الحزب بقدر ما كانت الروح الراديكالية . ان هؤلاء الكتاب ، الذين لم يشتركوا في الحرب الاولى ولم يروا مجيء الحرب الثانية ، والذين لم يرغبوا في الايمان باستغلال الانسان للانسان لكن الذين راهنوا على ان بمقـــدور الانسان ان يعيش باستقامة وتواضع في المجتمع الرأسمالي ، والذين حرمتهم طبقتهم الاصلية من الإحساس بالتاريخ دون ان تعطيهم ، بالمقابل ، احساساً بمطلق ميتافيزيقي ، اقول إن هؤلاء الكتاب لم يملكوا حس المأساوي في عصر مأساوي ، ولا حس الموت حين كان الموت يهدد اوروبا قاطبة ، ولا حس الشر رغم انه لم يكن يفصل بينهم وبين أوقح محاولة لإذلال الانسان سوى فترة زمنية وجيزة للغاية . لقد اكتفوا ، بدافع النزاهة ، بأن يرووا لنا قصة حيوات متواضعة لا عظمة فيها ، في حين أن الظروف كانت تخلق مصائر استثنائية سواء أفي الشر ام في الخير . ولقد بدد صحوهم ، عشية حدوث تجديد شعري – ظاهري اكثر منه واقعياً في الحقيقة – ما في نفوسهم من مراءاة ، تلك المراءاة التي هي احد مصادر الشعر ، وقد تكشفت اخلاقهم ، التي كان بمقدورها ان تدعم القلوب في الحياة اليومية ، والتي ربما كانت دعمتهم اثناء الحرب العالمية الاولى ، عن انها ناقصة بالنسبة الى الكوارث الكبيرة . ان الانسان يلتفت في مثل هذه العصور الى ابيقور او الى الرواقية – وما كان هؤلاء الكتاب لا رواقيين ولا ابيقوريين «٨» – او أنه يطلب المعونة من القوى غير العقلية ، ولقد اختار هؤلاء الكتاب ألا يروا الى اكثر

مما يصل اليه عقلهم . وهكذا سرق التاريخ منهم جمهورهم كما سرق من الحزب الراديكالي ناخبيه . لقد صمتوا ، على ما يخيل إلي ، قرفاً ، لعدم تمكنهم من التوفيق بين حكمتهم وبين جنون اوروبا . ولما لم يجدوا ، بعد عشرين سنة من المهنة ، ما يقولونه لنا من خلال المصير السيء ، فقد ضيعوا تعبهم .

* * *

يبقى اذن الجيل الثالث ، جيلنا ، الذي بدأ الكتابة بعد الهزيمة او قبل الحرب بقليل . وانا لا اريد ان اتكلم عنه قبل ان اشير الى الجو الذي ظهر فيه . وقبل كل شيء الجو الادبي : كان المنتمون الى الاحزاب ، والمتطرفون ، والراديكاليون ، يعمرون سماءنا . وكانت كل نجمة من هذه النجوم تمارس بطريقتها الخاصة تأثيرها على الارض وكان مجموع هذه التأثيرات يؤلف حولنا فكرة عن الادب هي من اكثر الافكار غرابة ولاعقلية وتناقضاً . ولقد تنشقنا هذه الفكرة ، التي سأسميها موضوعية ما دامت تخص روح العصر الموضوعية ، مع هواء زماننا . ومهما يكن هؤلاء المؤلفون قد بذلوا من عناية ليتميزوا بعضهم عن بعض ، فإن آثارهم قد تبادلت العدوى ، بالفعل ، فيما بينها ، في عقل القراء حيث كانت تتعايش . وعلاوة على ذلك ، اذا كانت الفروق عميقة ومفصولة عن بعضها ، فإن السمات المشتركة غير مفقودة . ومما يثب الى كل ذي عينين في البداية هو ان الراديكاليين والمتطرفين لا يهتمون بالتاريخ ، رغم ان الاوائل يدعون انهم من اليسار التقدمي ، والآخرين من اليسار الثوري : فالأوائل ظلوا على صعيد التكرار الكبير كغاردي ، وظل الآخرون على صعيد اللحظة ، اي على صعيد التركيب الشاذ بين الابدية والحاضر اللامتناهي الصغر . كان ادب المنتمين وحده يقدم لنا ، في ذلك العصر الذي كان فيه الضغط التاريخي يسحقنا ، نكهة ما تاريخية وحساً ما تاريخياً . لكن لما كان المقصود تبرير الامتيازات ، فإنهم ما كانوا يفكرون ، فيما يخص تطور المجتمعات ، إلا بتأثير الماضي على

الحاضر . اننا نعرف اليوم اسباب هذا الرفض التي هي اجتماعية : فالسيرياليون كتبة ، والبورجوازية الصغيرة لا تملك لا تقاليد ، ولا مستقبلاً ، والبورجوازية الكبيرة قد انتهت من مرحلة الفتح وهي تتطلع الى الإبقاء على الأمر الواقع . لكن هذه المواقف المختلفة تآلفت لتنتج اسطورة موضوعية تقول إن الادب ينبغي ان يختار لنفسه مواضيع ابدية او على الاقل غير راهنة . ثم إن إخوتنا الكبار لم يكن في متناولهم الا تكنيك روائي واحد : ألا هو التكنيك الذي ورثوه عن القرن التاسع عشر الفرنسي . والحال انه ما تكنيك ، كما رأينا سابقاً ، يعاكس النظرة التاريخية الى المجتمع مثله .

ان المنتمين الى الاحزاب والراديكاليين قد استخدموا التكنيك التقليدي : هؤلاء لأنهم كانوا اخلاقيين وعقليي النزعة ويريدون ان يفهموا بواسطة الاسباب ، واولئك لأنه كان يخدم مقاصدهم : فقد كان ، لنفيه المنهجي لكل تغير ، خير تكنيك لإظهار خلود الفضائل البورجوازية . انه يكشف ، خلف تلك اللجبة الباطلة الملغاة ، عن ذلك النظام الثابت الغامض ، عن ذلك الشعر الساكن الذي كانوا يتمنون ان يظهروه في آثارهم . لقد كان هؤلاء الايليون [1] الجدد يكتبون ، بفضل هذا التكنيك ، ضد الزمن ، ضد التغير ، ويثبطون عزيمة المحرضين والثوريين بأن يظهروا لهم مشاريعهم في الماضي حتى قبل ان تكون قد بدأت . ولقد تعلمناه نحن من قراءتنا الكتب ، وكان في البداية وسيلتنا الوحيدة للتعبير . وثمة عقول صالحة قد حسبت ، في الوقت الذي بدأنا نحن فيه الكتابة ، «الوقت المناسب» الذي ينبغي ان يمر على الحدث التاريخي حتى يستطيع ان يكون موضوعاً لرواية . خمسون عاماً ، هذا اكثر مما ينبغي ، على ما يبدو : لأن القارىء لا يعود يستطيع الدخول فيه . وعشرة اعوام ، هذا غير كافٍ : فالمرء لا يملك تراجعاً كافياً . وهكذا

(١) نسبة الى مدينة « ايلي » ، وهم عبارة عن مجموعة من الفلاسفة اليونانيين ، ومن أشهرهم كسينوفان وبارمينيد وزينون ، كانوا ينفون الحركة ويضعون المطلق في كائن واحد ، ساكن ، أبدي . (هـ. م)

كانوا يدفعوننا بلطف الى ان نرى في الادب مملكة الاعتبارات العشوائية .

كانت هذه الفئات المتعادية تعقد فيما بينها على كل حال تحالفـــات . فالراديكاليون قريبون احياناً من المنتمين : فطموحهم بعد كل شيء واحد ، ألا وهو التصالح مع القارىء وإشباع حاجاته بشرف : مما لا ريب فيه ان زبائنهم كانوا يختلفون فيما بينهم اختلافاً محسوساً ، لكنهم كانوا يتنقلون بينهم باستمرار ، وكان يسار جمهور المنتمين يشكل يمين الجمهور الراديكالي . وبالمقابل ، اذا ما سار الكتّاب الراديكاليون احياناً الى جانب اليسار السياسي بعض الطريق ، واذا ما قرروا جميعاً معاً ، حين انتسب الحزب الراديكالي — الاشتراكي الى الجبهة الشعبية ، ان يشاركوا في صحيفة « الجمعة » ، فإنهم لم يعقدوا قط تحالفاً مع اليسار الادبي المتطرف ، اي مع السيرياليين . لكن المتطرفين يشتركون ، على العكس ، ورغماً عنهم ، مع المنتمين في بعض السمات : فجميعهم يعتبرون ان موضوع الادب عالم لا يمكن التعبير عنه بالكلام ، عالم من عوالم ما وراء الطبيعة ، لا يمكن الكلام عنه إلا بالإيحاء ، عالم هو بماهيته التحقيق الخيالي لما لا يمكن تحقيقه . وهذا ما يتضح بشكل خاص في قضية الشعر : ففي حين ان الراديكاليين يستثنونه ، إن صح التعبير ، من الادب ، نجد المنتمين يشبعون به رواياتهم . غالباً ما لوحظت الواقعة التالية ، وهي من اهم وقائع التاريخ الادبي المعاصر ، دون ان يقدم لها سبب : ألا وهي ان الكتاب البورجوازيين كانوا دوماً يريدون ان يثبتوا انه لا وجود لحياة ، مهما كانت بورجوازية ومهما كانت يومية مبتذلة ، لا تملك عالمها الشعري الميتافيزيقي ، وذلك لأنهم كانوا يعتبرون انفسهم كاشفي الشعر البورجوازي ، وكان المتطرفون ، في الوقت نفسه ، يشبّهون جميع اشكال النشاط الفني بالشعر ، اي بعالم التدمير الميتافيزيقي الذي لا يمكن تصوره . وقد عبر هذا الاتجاه عن نفسه ، موضوعياً ، في الوقت الذي كنا فيه قد بدأنا الكتابة ، في الخلط بين الانواع الادبية وفي عدم فهم الماهية الروائية . وليس من النادر حتى اليوم ان يأخذ بعض النقاد على اثر مـــن

الآثار النثرية انه يفتقر الى الشعر .

إن هذا الادب كله ادب هادف باعتبار ان هؤلاء المؤلفين ، رغم احتجاجهم العنيف بأن الامر عكس ذلك ، يدافعون جميعاً عن عقائد . ان المتطرفين والمنتمين قد اتخذوا مهنة لهم كره الميتافيزيقا : لكن ماذا نسمي تلك التصريحات المتكررة القائلة إن الانسان اكبر من نفسه وانه يفلت ، بواسطة احد ابعاد كينونته ، من التحديدات البسيكولوجية والاجتماعية ؟ اما بالنسبة الى الراديكاليين ، فإن همهم الرئيسي تهذيب الاخلاق ، رغم ادعائهم ان الادب لا يكتب بالعواطف الطيبة . وقد عبر هذا كله عن نفسه ، في الروح الموضوعية ، بذبذبات جماعية في مفهوم الادب : فهو مجانية خالصة — وهو تعليم . وهو لا يوجد الا بنفيه ذاته وإلا بانبعاثه من الرماد ، وهو المستحيل ، وهو ما لا يمكن التعبير عنه باللغة — وهو مهنة متزمتة تتوجه الى زبائن محددين ، تحاول ان تنيرهم حول حاجاتهم ، وتبذل جهدها لتلبيتها . انه ارهاب — وهو نظري . ويأتي النقاد عندئذ ويحاولون ، بهدف تسهيل الأمر على انفسهم ، ان يوحدوا هذه المفاهيم المتعارضة : انهم يخترعون فكرة الرسالة تلك ، التي تكلمنا عنها آنفاً . بالطبع ان كل شيء رسالة : فهناك رسالة لجيد ، لشامسون ، لبريتون ، وهذا بالطبع ما لا يريدون ان يقولوه ، وما يرغمهم النقد على ان يقولوه غصباً عنهم . ومن هنا تنضاف نظرية جديدة الى النظريات السابقة : إن مساهمة الكاتب غير الارادية هي أهم ما في تلك الآثار الرقيقة التي تدمر نفسها بنفسها ، والتي ليست الكلمة فيها إلا مرشداً متردداً يتوقف في منتصف الطريق ويترك القارىء يتابع طريقه ، حقيقتها تقع وراء اللغة ، في صمت لا متمايز . إن الأثر لا يكون جميلاً إلا اذا افلت بطريقة من الطرق من مؤلفه : واذا ما صور هذا المؤلف نفسه بدون ان يهدف الى ذلك ، واذا أفلتت شخصياته من مراقبته وفرضت عليه نزواتها ، واذا احتفظت الكلمات تحت ريشته بنوع من الاستقلال ، فإنه يكون قد كتب خير مؤلف له . ولو قرأ بوالو هذه الكلمات ، التي تكثر في مقالات نقادنا ، لأخذته

الدهشة : « المؤلف يعرف عميق المعرفة ما يريد ان يقوله ، انه عميق الصحو ، الكلمات جاءته بسهولة كبيرة ، انه يفعل ما يريد بريشته ، ان موضوعه لا يسيطر عليه » . ان الجميع متفقون حول هذه النقطة ، لسوء الحظ : فماهية العمل الادبي في نظر المنتمين هي الشعر ، اي الماوراء ، وما يفلت من المؤلف بالذات ، بواسطة انسياب لا يمكن ادراكه ، اعني حصة الشيطان . اما بالنسبة الى السيرياليين ، فإن النمط الوحيد للكتابة القيّمة هو الكتابة الآلية ، والجميع يلحون ، حتى الراديكاليون بعد آلان ، ان المؤلّف لا يكتمل قبل ان يصبح تصوراً جماعياً ، وعلى انه يحتوي آنذاك ، لما وضعت فيه كل اجيال القراء ، على اشياء اكثر بكثير مما كان يحتوي عليه ساعة مخاضه . ان هذه الفكرة ، الصائبة اصلاً ، تعني إبراز دور القارىء في تكوين الأثر . ولقد كانت تساهم ، في حينها ، في زيادة الالتباس . ومجمل القول ان الاسطورة الموضوعية المستوحاة من هذه التناقضات تنص على ان كل أثر خالد له سره . وهذا مقبول لو انه كان سراً مصنوعاً صناعة : لكن لا ، انه يبدأ حيث يقف التكنيك والارادة ، وثمة شيء ما ينعكس من الأعلى على العمل الفني ويتكسر عليه كما تتكسر الشمس على الامواج . وبكلمة واحدة ، ان الجو الادبي ، من الشعر الخالص الى الكتابة الآلية ، هو الافلاطونية . ان احد تيارات الادب الاساسية في ذلك العصر الصوفي بلا ايمان ، او بالاحرى العصر الصوفي مراءاةً ، يدفع الكاتب الى الاستقالة امام أثره ، كما أن تياراً من تيارات السياسة كان يدفعه الى الاستقالة ازاء الحزب . يقال إن فرا انجيليكو كان يرسم راكعاً : فإذا كان هذا صحيحاً ، فإن الكثيرين من الكتاب يشبهونه ، لكنهم يتطرفون اكثر منه : فهم يعتقدون انه يكفي ان يكتبوا راكعين كي يحسنوا الكتابة .

حين كنا ما نزال على مقاعد الدراسة الثانوية أو في قاعات السوربون ، كان ظل « الماوراء » الوارف الكثيف يخيم على الادب . ولقد عرفنا طعم المستحيل المر المخيّب للأمل ، طعم النقاء المستحيل . ولقد شعرنا بأننا غير

قانعين وبأننا من هواة الاستهلاك على التوالي ، واعتقدنا ان بمقدور واحدنا ان ينقذ حياته بالفن ، ثم اعتقدنا ، في الشهور الثلاثة التاليات ، بأننا لا نستطيع ان ننقذ شيئاً وبأن الفن هو الحصيلة الصاحية اليائسة لضياعنا ، وتأرجحنا بين الارهاب والبلاغة ، بين الادب ــ الشهادة والادب ــ المهنة : ولــو تسلى احد الناس بقراءة كتاباتنا بعناية لوجد فيها ، بدون ادنى ريب ، آثار هذه المحاولات المختلفة وكأنها ندوب ، لكن لا بد ليفعل ذلك من ان يكون لديه وقت يضيعه : إن هذا كله بعيد عنا اليوم غاية البعد . غير انه لما كان المؤلف يكوّن افكاره عن فن الكتابة وهو يكتب ، لذلك فإن الجماعية تعيش على مفاهيم الجيل السابق الادبية ، ويجد النقاد كل السعادة في استخدام هذه المفاهيم ، التي تأخروا في فهمها عشرين سنة ، كحجر محك للحكم على الآثار المعاصرة . وعلى كل الاحوال لم يستطع ادب ما بين الحربين ان يستخدمها الا بصعوبة : ان شروح جورج باتاي عن المستحيل لا تعادل أي سمة من السمات السيريالية ، ونظريته في الإنفاق هي صدى موهن للأعياد الكبيرة الماضية . والمذهب اللفظي هو نتاج استبدالي ، تقليد مسطح وموسوس للجبة الدادائية . لكن القلب بعيد عن هذا المذهب ، ونحن نحس بالاجتهاد ، وتعجُّل الوصول . فلا اندريه دوتيل [1] ولا ماريوس غروت [2] يعادلان آلان فورنييه . وانتسب كثيرون من السيرياليين القدامى الى الحزب الشيوعي ، شأن اولئك القديسين الشمعونيين الذين كانوا يحتلون في حوالي ١٨٨٠ كراسيهم في مجالس ادارة الصناعة الكبيرة . وليس لا لكوكتو ، ولا لمورياك ، ولا لغرين [3] من منافسين . وقد وجد جيرودو مئة منافس ، لكنهم كانوا جميعاً دون الوسط . وصمت معظم الراديكاليين . ذلك ان

---

(١) اندريه دوتيل : روائي فرنسي معـــاصر ، من المدرسة السيرياليـــة ومن مقلدي آلان فورنييه ، من رواياته « البلد الذي لا وصول اليه » . (هـ. م)

(٢) كاتب فرنسي معاصر . (هـ. م)

(٣) جوليان غرين : من كبار الروائيين الفرنسيين المعـــاصرين . من رواياتـــه « آدريين موزورا » و « المسافر على الأرض » و « مويرا » . (هـ. م)

التفاوت قد اتضح ، لا بين المؤلف وجمهوره – إن مثل هذا التفاوت اصلاً هو من التقاليد الادبية الكبيرة في القرن التاسع عشر – بل بين الاسطورة الادبية والواقع التاريخي .

ولقد شعرنا نحن بهذا التفاوت ، قبل ان ننشر كتبنا الاولى ، منذ عام ١٩٣٠ «٩» . وانما في هذه الفترة اكتشف معظم الفرنسيين بذهول تاريخيتهم . يقيناً ، لقد تعلموا في المدرسة ان الانسان يلعب ، فيربح او يخسر في حضن التاريخ الكوني ، لكنهم لم يطبقوا ذلك على حالتهم الخاصة : كانوا يفكرون تفكيراً غامضاً بأن من الخير للأموات ان يكونوا تاريخيين . إن ما يذهل في الحيوات الماضية هو انها تعاش دوماً « عشية » الاحداث الكبرى التي تتجاوز التنبؤات ، وتخيب التوقعات ، وتقلب المشاريع ، وتسلط ضوءاً جديداً على الاعوام المنصرمة . إن لفي هذا خدعة ، شعوذة دائمة كما لو ان جميع الرجال يشبهون شارل بوفاري[1] الذي اكتشف ، حين ماتت زوجته ، الرسائل التي كانت تتلقاها من عشاقها ، فرأى عشرين عاماً « معاشة » من السعادة الزوجية تنهار وراءه ؛ دفعة واحدة . اننا لم نكن نعتقد ، في عصر الطائرة والكهرباء ، اننا معرضون لهذه المفاجآت ، ولم يكن يخيل الينا اننا نعيش « عشية » أي شيء كان ، بل كنا ، على العكس ، نتكبر كبرياء مبهمة لإحساسنا بأننا نعيش « غداة » آخر انقلاب في التاريخ . واذا كنا نقلق احياناً من اعادة تسليح المانيا ، فإننا كنا نعتقد اننا سائرون على طريق طويل مستقيم ، وكنا واثقين من ان حيواتنا ستنسج فقط من ظروف فردية وستؤرخ باكتشافات علمية وبإصلاحات سعيدة . وبدءاً من عام ١٩٣٠ ، فتحت اعيننا الازمة العالمية ، وسيطرة النازية ، واحداث الصين ، وحرب اسبانيا : وخيل الينا ان الارض ستنشق تحت اقدامنا ، وعلى حين غرة بدأت الشعوذة التاريخية الكبيرة « بالنسبة الينا ايضاً » : فصار علينا ان ننظر فجأة الى تلك السنوات الاولى من السلم العالمي الكبير على انها السنوات الاخيرة لفترة

(١) زوج ايما بوفاري بطلة « مدام بوفاري » لفلوبير . (هـ . م)

ما بين الحربين . صار علينا ان نرى في كل وعد حييناه عابرين ، تهديداً ، وبات كل يوم عشناه يكشف عن وجهه الحقيقي : كنا قد استسلمنا له دونما ريبة وكان يقودنا الى حرب جديدة بسرعة سرية ، بحزم مستتر تحت مظاهر متناومة ، وخيل الينا ان حياتنا الفردية التي كانت تبدو لنا مرتبطة بجهودنا ، بفضائلنا واخطائنا ، بحظنا ونحسنا ، بالارادة الطيبة أو السيئة لقبضة صغيرة من الاشخاص ، اقول خيل الينا انها خاضعة حتى في ادق تفاصيلها لقوى غامضة جماعية وأن ظروفها الاكثر خصوصية تعكس حالة العالم قاطبة . وهكذا شعرنا على حين غرة بأننا « متموضعون » . كان التحليق الذي احب اسلافنا منتهى الحب ان يمارسوه قد اصبح مستحيلاً ، وكانت هناك مغامرة جماعية ترتسم في المستقبل وستكون هي مغامرتنا « نحن » ، وهي التي ستسمح فيما بعد بأن يؤرخ لجيلنا ، بما فيه من امثال آرييل [1] وكاليبان [2] ، وكان شيء ما ينتظرنا في الظلام المستقبل ، شيء ما ربما كشفناه لأنفسنا من خلال إشراقة اللحظة الاخيرة قبل ان نتلاشى . إن سر حركاتنا ومقاصدنا الأكثر صميمية يكمن امامنا في الكارثة التي ستُربط اسماؤنا بها . لقد خيمت التاريخية علينا . ففي كل ما كنا نلمسه، في الهــواء الذي نتنشقه ، في الصفحة التي نقرأها ، في الصفحة التي نكتبها ، في الحب بالذات ، كنا نكتشف ما يشبه النكهة التاريخية ، اي خليطاً مراً وملتبساً من المطلق والمؤقت . واي حاجة بنا الى ان نبني بصبر مواضيع تدمر نفسها بنفسها ما دامت كل لحظة من لحظات حياتنا تُسرق منا بمهارة في الوقت نفسه الذي نتمتع بها ، وما دام كل « حاضر » نعيشه باندفاع ، كمطلق ، مصاباً بموت سري ، وما دام يبدو لنا ان معناه كامن خارجاً عنه ، بالنسبة لأبصار اخرى لم ترَ بعد النور ، وما دام يبدو لنا ، بمعنى ما ، « ماضياً »

---

(١) طيف هوائي ، من أبطال مسرحية « العاصفة » لشكسبير . (هـ. م)

(٢) شخصية غريبة أدخلها شكسبير على مسرحيته « العاصفة » . وهي عفريت يجسد الوحش المرغم على الخضوع لقوة أعظم منه ، وإن كان متمرداً عليها دوماً . (هـ. م)

في حضوره بالذات؟ واي اهمية يمكن ان تكون للتدمير السيريالي الذي يترك كل شيء في مكانه ، حين يكون تدمير من نار وحديد يهدد كل شيء ، بما في ذلك السيريالية؟ انه ميرو[1] ، على ما اعتقد ، الذي رسم « دمار الرسم » . لكن القنابل المحرقة تستطيع ان تدمر الرسم ودماره معاً . ولم نفكر بتبجيل فضائل البورجوازية المحببة : فللقيام بعمل كهذا ، كان لا بد من ان نؤمن بأنها خالدة ، لكن هل كنا نعرف ما اذا كانت البورجوازية الفرنسية ستظل على قيد الحياة غداً؟ ولم نفكر ايضاً ، كما فعل الراديكاليون ، بأن نعلم الانسان كيف يحيا في السلم حياة مستقيمة ، حين كان همنا الاكبر ان نعرف ما اذا كان بمقدور الانسان ان يظل انساناً في الحرب . لقد كشف لنا ضغط التاريخ فجأة عن تبعية الأمم بعضها لبعض – فحادث ما في شنغهاي هو ضربة مقص في مصيرنا – لكنه كان يعيدنا ، في الوقت نفسه ورغماً عنا ، الى الجماعية القومية : كان لا بد من ان نعترف بأن أسفار اخوتنا الكبار ، وتنقلهم المترف بين البلدان ، وكل الطقوس الاحتفالية التي تحاط بها السياحة الكبرى ، لم تكن الا خديعة وصورة كاذبة : فقد كانوا يحملون معهم فرنسا انى حلوا ، ويسافرون لأن فرنسا ربحت الحرب ولأن تبديل العملة كان في مصلحة نقدنا ، ويتبعون الفرنك ، وكان دخولهم ، مثله ، الى اشبيلية وباليرما اسهل من دخولهم الى زيوريخ او امستردام . اما نحن ، فحين بلغنا العمر المناسب لنقوم بجولتنا حول العالم ، كانت سياسة الكفاية الذاتية قد قتلت روايات السياحة الكبرى ، ثم اننا لم نعد نشتهي السفر : فقد كانوا هم يتلهون بأن يجدوا في كل مكان ميسم الرأسمالية ، مدفوعين بحب منحزف ، حب توحيد شكل العالم ، اما لو كنا سافرنا نحن ، لوجدنا ، بدون مشقة من جانبنا ، وحدة في الشكل أظهر للعيان بكثير : كنا وجدنا مدافع في كل مكان . ثم اننا فهمنا ، سواء أكنا رحالة ام لم نكن ، امام

---

(١) جوان ميرو : رسام اسباني معاصر . ولد في برشلونة عام ١٨٩٣ . كان من أنصار الحركة الدادائية . (هـ. م)

الحرب التي كانت تهدد بلادنا ، اننا لسنا مواطني العالم ، لأننا لا نستطيع ان نجعل من انفسنا سويسريين او سويديين او برتغاليين . وكان مصير آثارنا نفسها مرتبطاً بمصير فرنسا المهدد بالخطر : كان اخوتنا الكبار يكتبون لنفوس شاغرة ، لكن ايام العطلة كانت قد انتهت بالنسبة الى الجمهور الذي كنا سنتوجه اليه بدورنا : كان مؤلفاً من رجال من نوعنا ينتظرون ، مثلنا ، الحرب والموت . إن هؤلاء القراء الذين لا يملكون اوقات فراغ ، المهتمين دوماً باهتمام وحيد ، لم يكن يناسبهم إلا موضوع واحد : انما عن حربهم وعن موتهم كان علينا ان نكتب . كنا مرغمين ، نحن الذين تم اندماجنا بالتاريخ بفظاظة ، ان نكتب ادباً معيناً هو ادب التاريخية .

لكن العماد الذي كانت تقوم عليه أصالة موقفنا ، على ما اعتقد ، هو ان الحرب والاحتلال قد جعلانا نكتشف من جديد وبالقوة ، حين ألقيا بنا في عالم هو في سبيله الى الاتحاد ، المطلق في قلب النسبية بالذات . كانت قاعدة اللعب ، بالنسبة الى اسلافنا ، انقاذ العالم اجمع ، لأن الألم يفدي ، لأنه ما من أحد خبيث بإرادته ، لأنه من غير الممكن سبر غور قلب الانسان ، لأن النعمة الالهية موزعة توزيعاً متساوياً . وهذا يعني ان الادب — باستثناء اليسار المتطرف السيريالي الذي كان لا يفعل شيئاً سوى تشويش الخرائط — كان يميل الى توطيد نوع من النسبية الاخلاقية . فالمسيحيون باتوا لا يؤمنون بالجحيم ، والخطيئة انما هي مكان الله الفارغ ، والحب الجسدي هو حب لله الضال عن طريقه . ولما كانت الديمقراطية تتحمل جميع الآراء ، بما فيها تلك التي تريد ان تهدمها ، لذلك كان المذهب الانساني الجمهوري ، الذي كان يعلم في المدارس ، يجعل من التسامح اولى فضائله : كانوا يسامحون كل شيء ، حتى عدم التسامح . وكان لا بد من تعرف الحقائق المخبوءة في اكثر الافكار حماقة ، وفي اشد العواطف سفالة . ولم يكن الشر والضلال بالنسبة الى فيلسوف العهد ، ليون برانشفينغ ، الذي كان يقوم بالتمثل والتوحيد والدمج طوال حياته ، والذي شكل ثلاثة اجيال ، إلا مظهرين

كاذبين ، إلا ثمرتين من ثمار الانفصال والتحديد والتناهي . وكانا يضمحلان اذ ما نسفت الحواجز التي كانت تقسم وتفصل الانظمة والجماعيات . وكان الراديكاليون يسيرون على نهج اوغست كونت إذ كانوا يعتبرون ان التقدم هو تطور النظام : فالنظام قائم اصلاً ، بالقوة ، شأنه شأن قبعة الصياد في الأحاجي المصورة . ولم يكن هناك من مشكلة غير الكشف عنه . وكانوا يمضون في ذلك وقتهم ، وكان هذا هو تمرينهم الروحي . ومن هنا كانوا يبررون كل شيء ، بدءاً بأنفسهم . وكان الماركسيون على الاقل يعترفون بواقع الاضطهاد والامبريالية الرأسمالية ، وبواقع الصراع الطبقي والبؤسي : لكن نتيجة الديالكتيك المادي هي ان تبطل الخير والشر معاً ، كما بينت ذلك في مكان آخر ، فلا يبقى الا العملية التاريخية ، ثم ان الشيوعية الستالينية لا تعلق على الفرد اهمية كبيرة بحيث ان آلامه وموته بالذات يمكن ان تُفتدى اذا ساهمت في التعجيل بساعة الاستيلاء على السلطة . ان مفهوم الشر ، المهجور ، قد وقع في ايدي بعض المانويين — من لاساميين ، وفاشيين ، وفوضويين يمينيين — الذين استخدموه ليبرروا حدة مزاجهم ، وحسدهم ، وعدم تفهمهم التاريخ . وكان هذا يكفي لتجريد ذلك المفهوم من حظوته . إن الشر لم يكن بالشيء الجدي ، لا في نظر الواقعية السياسية ولا في نظر المثالية الفلسفية على حد سواء .

ولقد علمونا نحن ان ننظر اليه بعين الجد : انها ليست غلطتنا ولا استحقاقنا اذا كنا قد عشنا في زمن كان التعذيب فيه واقعاً يومياً . شاتوبريان ، اورادور ، شارع سوسيه ، تول ، داشو ، اوسشفيتز ، وغيرها من المدن ، كانت تثبت لنا ان الشر ليس صورة ظاهرية ، وان معرفة الاسباب لا تبدده ، وانه لا يعارض الخير كما تعارض الفكرةُ الغامضة الفكرةَ الواضحة ، وانه ليس نتيجة الاهواء التي يمكن شفاؤها ، نتيجة خوف يمكن التغلب عليه ، نتيجة ضلال عابر يمكن ان نجد له عذراً ، نتيجة جهل يمكن ان ننيره ، وانه لا يمكن ان نحوله ونرجعه ونوحده بالمذهب الانساني المثالي ،

شأن ذلك الظل الذي كتب ليبتنز انه ضروري لسطوع الضوء . قال ماريتان ذات يوم : إن الشيطان نقي . نقي ، اي بدون خليط ولا عفو . ولقد عرفنا نحن ذلك النقاء الفظيع ، النقاء الذي لا يمكن إرجاعه : كان يتفجر في العلاقة الوثيقة وشبه الجنسية بين الجلاد وضحيته . ذلك ان العذاب هو قبل كل شيء مشروع إذلال : فمهما كانت الآلام المعاناة ، فإنها الضحية التي تقرر دون غيرها اللحظة التي تصبح فيها هذه الآلام غير محتملة ويتوجب فيها الكلام . إن السخرية الفائقة الكامنة في التعذيب هي ان المعذّب اذا ما وقع في الفخ بذل جهده وارادته الانسانية في نفي كونه انساناً ، وجعل من نفسه شريكاً لجلاديه ، وألقى بنفسه من تلقائيته في الدناءة . والجلاد يعرف ذلك ، وهو يترصد هذا التخاذل ، لا لأنه سيحصل بذلك على المعلومات التي يريدها فحسب ، بل ايضاً لأن هذا التخاذل سيثبت له ، مرة اخرى ، انه على حق في لجوئه الى التعذيب وان الانسان حيوان ينبغي ان يقاد بالسوط . وهكذا فإنه يحاول ان يعدم الانسانية في قريبه . وفي نفسه ايضاً ، بالمقابل : انه يعرف ان ذلك المخلوق الذي يئن ، الذي يعرق ويتدنس ، الذي يطلب الرحمة ويستسلم برضى المغمى عليه ، وبحشرجة المرأة العاشقة ، الذي يفضي بكل شيء ويزيد بإخلاص مندفع من خياناته ، لأن وعيه بأنه يرتكب شراً لهو اشبه بحجرة رحى في عنقه تجره الى اسفل اكثر فأكثر ، اقول انه يعرف ان ذلك المخلوق هو على صورته وانه يضرى على نفسه بقدر ما يضرى عليه . واذا اراد ان يفلت ، بذاته ، من هذا الانحطاط الكلي ، فليس له من وسيلة اخرى سوى ان يؤكد ايمانه الاعمى بنظام حديدي يحتوي كمشد على مواطن الضعف الدنيء فينا ، وباختصار ان يضع مصير الانسان بين يدي قوى غير انسانية . وتأتي لحظة يكون فيها المعذِب والمعذَّب على وفاق : ذلك لأنه روى غليل حقده رمزياً على الانسانية قاطبة من خلال ضحية واحدة ، وهذا لأنه لا يستطيع ان يتحمل غلطته إلا اذا تطرف بها الى اقصى الحدود ولا يستطيع ان يتحمل الحقد الذي يشعر به تجاه نفسه

الا اذا حقد على سائر البشر في الوقت نفسه . وقد يشنق الجلاد فيما بعد . وقد يعاد الاعتبار الى الضحية اذا تمكنت من النجاة : لكن من يمحو ذلك القداس الذي اتصلت فيه حريتان عن طريق تدمير ما هو انساني ؟ كنا نعرف ان طقوس هذا القداس تقام في كل ناحية من باريس بينما نحن نتناول الطعام ، او ننام ، او نفعل الحب . لقد سمعنا شوارع بكاملها تصرخ ؛ وفهمنا أن الشر ، وهو ثمرة ارادة حرة ومستقلة ، مطلق كالخير . وقد يأتي يوم ينحني فيه عصر سعيد على الماضي ويرى في هذه الآلام وفي تلك المخازي طريقاً من الطرق التي قادته الى السلام . لكننا لم نكن من جانب التاريخ الجاهز الصنع . بل كنا « متموضعين » ، كما قلت ، بشكل كانت كل دقيقة معاشة تبدو لنا معه غير قابلة للارجاع . وهكذا وصلنا ، على الرغم منا ، الى هذه النتيجة التي قد تصدم النفوس الجميلة : ألا وهي ان الشر لا يمكن ان يفتدى .

لكن معظم المقاومين ، من جهة ثانية ، لم يتكلموا ، رغم انهم ضُربوا واحرقوا وفقئت اعينهم وحطمت عظامهم . لقد هشموا حلقة الشر واكدوا من جديد الانساني ، من اجلهم ، من اجلنا ، من اجل معذبيهم انفسهم . لقد فعلوا ذلك دون شهود ، دون مساعدة ، دون أمل ، بل دون ايمان في غالب الاحيان . لم يكن يهمهم ان يؤمنوا بالانسان بل ان يريدوه . وكان كل شيء يتآمر على تثبيط عزائمهم : الكثير من العلامات حولهم ، تلك الوجوه المحنية عليهم ، ذلك الألم الذي في داخلهم ، كان كل شيء يساهم في دفعهم الى الاعتقاد بأنهم ليسوا إلا حشرات ، بأن الانسان هو الحلم المستحيل للدويبات والهوام ، وبأنهم سيستيقظون خنافس كسائر الناس . وكان عليهم ان يخترعوا هذا الانسان بلحمهم المعذب ، بأفكارهم المطاردة التي كانت تخونهم ، بدءاً من لا شيء ، من اجل لا شيء ، في المجانية المطلقة : ذلك انه انما من داخل الانساني يمكن تمييز الوسائل والغايات ، والقيم ، والاشياء المفضلة ، لكنهم كانوا ما يزالون بعد عند خلق العالم وكان عليهم فقط ان يقرروا بملء ارادتهم ما اذا كان هذا العالم سيحتوي على شيء

آخر غير الملكوت الحيواني . كانوا يلتزمون الصمت وكان الانسان يولد من صمتهم . كنا نعرف ذلك ، نعرف ان الانسان يدمر ويعاد توكيده مئة مرة في كل لحظة من لحظات النهار ، في كل زاوية من زوايا باريس الاربع . ولم يكن يمضي اسبوع دون ان نتساءل ، وقد استولت على مشاعرنا هذه العذابات : « اذا ما عُذبت ، فماذا سأفعل ؟ » . وكان هذا السؤال وحده يحملنا بالضرورة الى حدود انفسنا وحدود الانساني ، ويجعلنا نتأرجح بين « الارض المجردة من السلاح » التي تنكر فيها الانسانية نفسها وبين الصحراء الحدباء التي تنبثق منها وتخلق نفسها فيها . كان الذين جاؤوا الى العالم قبلنا مباشرة ، والذين اورثونا ثقافتهم وحكمتهم وأعرافهم وامثالهم ، والذين شادوا المساكن التي نقطنها وزرعوا الطرق بتماثيل الرجال العظام ، كانوا يمارسون فضائل متواضعة ويقيمون في مناطق معتدلة . لم تكن خطيئاتهم تهوي بهم الى حضيض لا يستطيعون منه ان يكتشفوا فوق رؤوسهم مذنبين اخطأوا اكثر منهم ، ولم تكن جداراتهم ترفعهم الى سماء لا يلمحون منها تحتهم نفوساً اقل جدارة . كانت نظرتهم تصادف على مد البصر بشراً ، وكانت اقوالهم السائرة التي استخدموها والتي تعلمناها منهم — « الاحمق يجد دوماً من هو اكثر حماقة ليعجب به » ، « اننا بحاجة دوماً الى شيء اصغر من الذات » — وكانت طريقتهم بالذات في تعزية انفسهم وفي الفرح إذ يتصورون ان هناك دوماً كوارث اعظم من كارثتهم مهما كانت فاجعة ، كان كل شيء يدل على انهم يعتبرون الانسانية وسطاً طبيعياً لامتناهياً لا يمكن للانسان ان يخرج منه ولا ان يلمس حدوده . كانوا يموتون وضميرهم مرتاح ودون ان يكونوا قد استكشفوا شرطهم قط . وبسبب هذا كان كتّابهم يقدمون لهم ادباً يقوم على « مواقف متوسطة » . لكن لم يعد بمقدورنا نحن ان نرى أن « من الطبيعي » ان نكون بشراً بينما كان خير اصدقائنا ، اذا ما ألقي القبض عليهم ، لا يستطيعون ان يختاروا إلا بين الدناءة والبطولة ، اي بين النقطتين المتطرفتين للشرط الانساني ، اللتين ليس بعدهما شيء .

فإذا اصبحوا جبناء او خونة ، صار جميع البشر فوقهم . واذا اصبحوا ابطالاً ، بات جميع البشر تحتهم . وفي الحالة الثانية هذه ، وهي الغالبة ، كانوا يفقدون إحساسهم بأن الانسانية وسط لامحدود ، فتتحول الى شعلة باهتة في نفوسهم ، لا يغذيها احد غيرهم ، وتتجمع كلها في الصمت الذي كانوا يعارضون به جلاديهم . ولم يعد حولهم الا الليل القطبي الكبير ، ليل اللاانساني واللامعرفة ، ذلك الليل الذي كانوا لا « يرونه » ولو مجرد الرؤية ، والذي كانوا يحدسون بوجوده في البرد الجليدي الذي يخترق اجسادهم . كان آباؤنا يجدون شهوداً وامثلة تحتذى . وانما هو سانت – اكسبوري الذي قال اثناء رحلة خطرة : انا شاهد نفسي . كذلك شأنهم هم : ان القلق يبدأ بالنسبة للانسان ويبدأ معه الهجران وعرق الدم ، حين لا يعود له من شاهد غير نفسه . فآنذاك يشرب الكأس حتى الثمالة ، اي يشعر بشرطه الانساني حتى حده الاقصى . يقيناً ، اننا بعيدون عن ان نكون قد احسسنا جميعاً بهذا القلق ، لكنه سيطر علينا كتهديد وكوعد . لقد عشنا خمسة اعوام مسحورين ، ولما كنا لا ننظر بعين الاستخفاف الى مهنتنا ككتّاب، فإن هذا السحر انعكس ايضاً على كتاباتنا : لقد شرعنا بكتابة ادب يقوم على المواقف المتطرفة . انني لا ازعم البتة اننا نتفوق بذلك على اخوتنا الاكبر منا سناً . بل على العكس ، فقد قال بلوخ – ميشيل[1] ، الذي دفع حق الكلام ، في « الازمنة الحديثة » ، إن الظروف الكبيرة تتطلب من الفضيلة اقل مما تتطلبه الظروف الصغيرة . وليس علي انا ان اقرر ما اذا كان على صواب ، او ما اذا كان من الخير للمرء ان يكون جانسنياً لا يسوعياً ؟ انني اعتقد بالأحرى ان كلا الأمرين واجبان وأن الانسان الواحد لا يستطيع هذا وذاك في آن واحد . اننا اذن جانسنيون لأن العصر خلقنا جانسنيين، ولما كان قد جعلنا نلمس حدودنا ، فسأقول إننا جميعاً كتاب ميتافيزيقيون . واعتقد ان الكثيرين منا سيرفضون هذه التسمية او هم لن يقبلوا بها بدون تحفظ ، لكن هذا

(١) كاتب فرنسي معاصر ، إنساني النزعة . (هـ. م)

ناتج عن سوء تفاهم : ذلك ان الميتافيزيقا ليست مناقشة عقيمة حول مفاهيم مجردة تفلت من التجربة ، بل هي جهد حي لمعانقة الشرط الانساني في كليته من الداخل . اننا لما كانت الظروف قد ارغمتنا على ان نكتشف ضغط التاريخ كما اكتشف توريشللي [1] الضغط الجوي ، ولما كانت قسوة الزمن قد ألقت بنا في ذلك الهجران الذي يمكننا منه ان نرى حتّى الحدود القصوى ، حتّى العبث ، حتّى ليل اللامعرفة ، شرطنا الانساني ، فإن لنا مهمة قد لا نكون اقوياء بما فيه الكفاية لتأديتها (ليست هذه هي المرة الاولى التي يفتقر فيها عصر من العصور الى فنه وفلسفته ، لعدم وجود المواهب) ، ألا وهي ان نكتب ادباً يدرك ويوفق بين المطلق المنافيزيقي ونسبية الواقعة التاريخية ، ادباً سأسميه ، لأنني لم أجد خيراً من هذه التسمية ، بأدب الظروف الكبيرة «١٠» اننا لا نقصد بذلك لا ان نهرب في الأبدية ولا ان نتراجع امام ما يسميه السيد زسلافسكي البارد الأعصاب في «البرافدا» «بالتطور التاريخي» . ان تلك الاسئلة التي يطرحها علينا زماننا والتي ستظل اسئلتنا «نحن» هي من نمط آخر : كيف يمكن للانسان ان يجعل من نفسه انساناً ، في التاريخ وبالتاريخ ومن اجل التاريخ ؟ هل ثمة تركيب ممكن بين وعينا الوحيد غير القابل الإرجاع وبين نسبيتنا ، اي بين مذهب انساني دوغمائي وبين مذهب يضع كل ثقله في المستقبل ؟ وما علاقة الاخلاق بالسياسة ؟ كيف نتحمل مسؤولية نتائج افعالنا الموضوعية ، علاوة على نياتنا العميقة الباطنة ؟ من الممكن لنا عند الحاجة ان نتطرق الى هذه المشكلات تطرقاً تجريدياً ، عن طريق التفكير الفلسفي . لكننا نحن ، نحن الذين نريد ان نعيش ، اي ان ندعم افكارنا بتلك التجارب الخيالية والعينية التي هي الروايات ، كنا نملك ، في البداية ، التكنيك الذي حللته سابقاً والذي تتعارض غاياته منتهى التعارض مع مقاصدنا . كان هذا التكنيك ، الذي صمم خصيصاً لسرد احداث حياة فردية في

---

(١) فيزيائي ورياضي ايطالي (١٦٠٨ – ١٦٤٧) ، اكتشف البارومتر ونتائج الضغط الجوي . (هـ. م)

حضن مجتمع مستقر ، يسمح بتسجيـــل ووصف وتفسير الانعطافات ، والاتجاهات ، والمآزق ، والتفسخ البطيء لنظام خاص في وسط عالم مستريح . والحال اننا بتنا منذ عام ١٩٤٠ في قلب إعصار . وكنا اذا ما اردنا ان نحدد اتجاهنا فيه ، نجد انفسنا على حين غرة نتخبط في مشكلة ذات طبيعة أشد تعقيداً ، تماماً كما ان المعادلة من الدرجة الثانية اشد تعقيداً من المعادلة التي من الدرجة الاولى . كان علينا ان نصف علاقات مختلف الانظمة الجزئية مع النظام الكلي الذي يحتويها ، مع الانتباه الى ان هذه الانظمة جميعاً متحركة والى ان الحركات تشرط بعضها بعضاً . كان المؤلف ، المتموضع في نقطة « غاما » تمثل السكون المطلق ، في العالم المستقر للرواية الفرنسية قبل الحرب ، يملك في متناوله علامات ثابتة لتحديد حركات شخصياته . لكننا لم نكن نستطيع ان نعرف ، نحن العائشين في نظام كله تطور ، سوى حركات نسبية . وفي حين ان اسلافنا كانوا يعتقدون بأنهم يقفون خارج التاريخ وكانوا قد ارتفعوا بضربة جناح الى قمم يحكمون منها على الاحداث على حقيقتها ، ارغمتنا الظروف نحن على ان نغوص من جديد في زماننا : كيف يكون بمقدورنا اذن ان ننظر نظرة شمولية ، ما دمنا قابعين في الداخل ؟ ولما كنا « متموضعين » ، لهذا فإن الروايات الوحيدة التي كان يمكن ان نفكر بكتابتها هي روايات « موقف » ، بدون رواة داخليين وبدون شهود يتمتعون بمعرفة كلية . وباختصار كان علينا ، هذا اذا كنا نريد ان نقدم حساباً عن عصرنا ، ان ننقل التكنيك الروائي من الميكانيك النيوتوني الى النسبية المعممة ، وان نملأ كتبنا بوجدانات نصف صاحية ، نصف مبهمة ، وجدانات قد نمنح بعضها من مودتنا الشيء الكثير او القليل ، لكن ليس بينها اي وجدان له على الحدث او على ذاته اي وجهة نظر متميزة ، وان نصور مخلوقات يكون واقعها محاكاً من نسيج متداخل متناقض ، هو النسيج المصنوع من التقديرات التي يرتئيها كل مخلوق من هذه المخلوقات عن غيره — بما في ذلك ذاته — والتي ترتئيها هذه المخلوقات عن كل واحد منها ، ان نصور

مخلوقات لا تستطيع ابداً ان تقرر من الداخل ما اذا كانت التغيرات الطارئة على مصائرها ناتجة عن جهودها ، او عن اخطائها ، او عن مجرى العالم. وكان لا بد لنا اخيراً من ان نترك في كل مكان شكوكاً ، وانتظارات ، وعدم اكتمالات ، وان نرغم القارىء على ان يقوم بنفسه بالتخمينات ، بايحائنا له الاحساس بأن وجهات نظره في العقدة وفي الشخصيات ليست إلا رأياً بين آراء اخرى كثيرة ، دون ان نتولى ابداً إرشاده ودون ان نسمح له بتخمين عاطفتنا.

لكن تاريخيتنا بالذات ، من جهة اخرى ، كانت تعيد الينا ، كما نوهت بذلك ، ذلك المطلق الذي بدا عليها انها انتزعته منا في البداية ، لأننا كنا نعيشها يوماً فيوماً. واذا كانت مشاريعنا ، واهواؤنا ، وافعالنا قابلة للتفسير ونسبية من وجهة نظر التاريخ المصنوع ، فإنها كانت تستعيد ، في هذا الهجران ، لايقين الحاضر ومخاطره ، تستعيد كثافتها غير القابلة للارجاع. لم نكن نجهل انه سيأتي عصر يستطيع فيه المؤرخون ان يتناولوا من جميع الجوانب تلك الفترة الزمنيــة التي كنا نعيشها بكل حمية ، دقيقة فدقيقة ، وان يسلطوا الاضواء على ماضينا بواسطة ما كانه مستقبلنا ، وان يقرروا قيمة مشاريعنا بما آلت اليه ، وصدق نياتنا بنجاحها. لكن عدم قابلية زماننا لأن يكون لسوانا لم تكن تعني احداً غيرنا ، وكان علينا إما ان ننقذ انفسنا او نهلك ونحن نتجسس طريقنا تجسساً في هذا الزمان الذي لا يمكن ان يكون لغير صاحبه. كانت الاحداث تنقضّ علينا كاللصوص وكان علينا ان نؤدي مهنتنا كبشر تجاه ما لا يمكن فهمه وما لا يمكن تأييده ، وان نراهن ، وان نخمن بدون ادلة ، وان نرسم مشاريعنا في اللايقين ، وان نثابر دونما أمل. قد يستطيعون تفسير عصرنا. لكن هذا لا يمنع انه كان بالنسبة الينا غير قابل للتفسير ، وأن مذاقه المر سيظل ابداً في افواهنا ، ذلك المذاق الذي لم يعرفه غيرنا والذي سيختفي معنا. كانت روايات اخوتنا الاكبر سناً منا تروي الحدث في الماضي ، وكــان التتابع التــأريخي يسمح بتبــين العلاقات

المنطقية والكونية ، والحقائق الابدية . كان أبسط تغير مفهوماً مسبقاً ، وكانوا يسلمون الينا المُعاش بعد ان فكروا واعادوا التفكير فيه . وربما كان هـــذا التكنيك يناسب ، بعد قرنين من الزمن ، مؤلفاً قرر ان يكتب رواية تاريخية عن حرب ١٩٤٠ . لكننا كنا اذا تأملنا في كتاباتنا القادمة ، تيقناً أن ما من فن يمكن ان يكون فننا حقاً اذا لم يرجع الى الحدث عنفوانه الوحشي ، والتباسه ، وعدم قابليته للتنبؤ به ، والى الزمن مجراه ، والى العالم كثافتـــه المهددة الباهظة الثمن ، والى الانسان صبره الطويل . لم نكن نريد ان نشرح صدر جمهورنا بأن نريه تفوقه على عالم ميت وكنا نتمنى ان نأخذ به من خناقه : كنا نريد ان تكون كل شخصية فخاً ، وان يقع القارىء فيه وان نقذف به من وعي الى آخر ، كما لو اننا نقذف به من عالم مطلق لا مثيل له الى عالم آخر مطلق مثله ، وان يكون غير متيقن من عدم يقين الابطال بالذات ، وقلقاً لقلقهم ، طافحاً بحاضرهم ، رازحاً تحت وطأة مستقبلهم ، محاصراً بإدراكاتهم وبمشاعرهم وكأنه محاصر بصخور لا يمكن النفاذ منها ، وان يشعر اخيراً بأن كل مزاج من امزجتهم وكل حركة من حركات نفوسهم يحتويان الانسانية قاطبة ، وبأنهم ، في زمانهم ومكانهم ، وفي قلب التاريخ ورغماً عن غصب المستقبل الدائم للحاضر ، هبوط لا عودة منه نحو الشر او صعود نحو الخير لا يستطيع اي مستقبل ان ينقضه . وهذا ما يفسر النجاح الذي احطنا به مؤلفات كافكا او مؤلفات الروائيين الاميركيين . ولقد قيل كل شيء عن كافكا : قيل إنه كان يريد ان يصور البيروقراطية ، وتقدم المرض ، ووضع اليهود في اوروبا الشرقية ، والسعي وراء التعالي الذي لا يمكن بلوغه ، وعالم النعمة حين تكون النعمة مفتقدة . كل هذا صحيح . وسأقول إنه اراد ان يصف الشرط الانساني . لكن ما كنا حسّاسين به للغاية هو اننا كنا نتعرف التاريخ وانفسنا في التاريخ ، في تلك المحاكمة المنعقدة ابداً ، التي تنتهي فجأة وعلى غير ما يرام ، والتي يتولاها قضاة مجهولون بعيدون عن كل متناول . وفي جهود المتهمين الباطلة لمعرفة ابطال الاتهام ،

وفي ذلك الدفاع المبني بصبر الذي ينقلب ضد المدافع ويأخذ مكانه بين الادلة التي تدينه ، وفي ذلك الحاضر العبثي الذي تعيشه الشخصيات بانتباه والذي لا نجد فيه مفاتيحه . كنا بعيدين عن فلوبير ومورياك : فقد كانت في رواياتهما، على الاقل ، طريقة غير مألوفة لتصوير المصائر المغشوشة ، الملغومة من الاساس ، التي كانت عبارة عن حياة متواضعة ، بارعة ، غارقة في الصغائر ، ولتصوير حقيقة الظواهر غير القابلة للارجاع ، وللكشف عن حقيقة اخرى وراء هذه الظواهر ، حقيقة ستظل ابداً محرمة علينا . إن كافكا لا يُقلد ، ولا تعاد كتابة آثاره : كان علينا ان نستمد من كتبه تشجيعاً ثميناً وان نبحث في مكان آخر . اما الاميركيون فليست هي قسوتهم وليس هو تشاؤمهم الذي مس اوتار قلوبنا : فلقد تعرفنا فيهم بشراً طافحين ، ضائعين في قارة اكبر مما ينبغي ضياعنا نحن في التاريخ ، يحاولون ان يعبروا ، بدون تقاليد وبالوسائل التي بمتناولهم ، عن ذهولهم وعن هجرانهم في قلب الاحداث غير المفهومة . ان نجاح فوكنر وهمنغواي ودوس باسوس لم يكن نتيجة السنوبزم ، او على الاقل ليس في البداية : بل كان رد فعل من ادب دافع عن نفسه إذ شعر بأنه مهدد لأن تقنياته واساطيره ما عادت تسمح له بمواجهة الموقف التاريخي ، فنشب اظافره في طرائق اجنبية ليتمكن من تأدية وظيفته من خلال تخمينات جديدة . وعلى هذا ، وفي اللحظة التي واجهنا فيها الجمهور ، فرضت علينا الظروف القطيعة مع اسلافنا : فهم قد اختاروا المثالية الادبية وكانوا يصورون لنا الاحداث من خلال ذاتية لها امتيازاتها . اما نحن ، فقد كانت النسبية التاريخية ، بافتراضها التعادل القبلي بين مختلف الذاتيات «١١» ، تعيد الى الحدث الحي كل قيمته ، وتنتقل بنا ، على صعيد الادب ، من المذهب الذاتي المطلق الى المذهب الواقعي الدوغمائي . كانوا يعتقدون انهم يعطون مشروع كتابة القصة الجنوني تبريراً ظاهرياً على الاقل ، بتذكيرنا بلا انقطاع في قصصهم ، صراحة او ايحاء ، بوجود مؤلف . وكنا نحن نتمنى ان تقف كتبنا من نفسها في الهواء ، وان

تكون الكلمات المنسية ، المتوحدة ، غير الملموحة ، زلاجات تهوي بالقراء في قلب عالم لا شهود فيه ، بدلاً من ان تشير برؤوسها الى الخلف نحو الذي رسمها ، ومجمل القول كنا نريد ان توجد كتبنا على طريقة الاشياء ، والنباتات ، والاحداث ، لا كمنتجات انسان . كنا نريد ان نطرد العناية الالهية من مؤلفاتنا كما طردناها من العالم . وبتنا لا نعرف الجمال ، على ما اعتقد ، بالشكل ولا حتى بالمادة ، بل بكثافة الكينونة «١٢» .

لقد بينت كيف ان الادب « الناظر الى الوراء » يعبر لدى مؤلفيه عن اتخاذهم لموقف تحليقي بالنسبة الى مجموع المجتمع ، وكيف ان الذين يختارون ان يسروا من وجهة نظر التاريخ المصنوع يسعون إلى إنكار جسدهم ، وتاريخيتهم ، وعدم قابلية الزمن لأن يكون لغير صاحبه . إن هذه القفزة في الابدية هي النتيجة المباشرة للطلاق الذي اشرت اليه بين الكاتب وجمهوره . وبالعكس ، إن القاريء سيفهم بدون مشقة ان قرارنا بإعادة دمج المطلق بالتاريخ ترافق مع جهدنا لإنجاز تلك المصالحة بين المؤلف والقارىء التي سبق للراديكاليين والمنتمين ان شرعوا فيها . حين يعتقد الكاتب أن له انفتاحات على الابدي ، فإنه يصبح انساناً لا مثيل له ، ويستفيد من الانوار التي لا يستطيع ان يوصلها إلى الجماهير النذلة التي تربل تحته ، لكنه اذا توصّل الى الاعتقاد بأنه لا يستطيع الهرب من طبقته عن طريق المشاعر الجميلة ، وانه لا وجود في اي مكان لوعي ذي امتياز ، وان الآداب الجميلة ليست بوثائق تثبت نبالة النسب ، واذا فهم ان افضل طريقة للوقوع ضحية لخداع العصر هي ان يدير له ظهره او ان يزعم انه يحلق فوقه ، وانه لا يتجاوزه بالهرب منه بل بأخذه على عاتقه ليغيره ، اي بتجاوزه الى أقرب مستقبل بعده ، فإنه يكتب في مثل هذه الحال الى الجميع ومع الجميع ، لأن المشكلة التي يسعى الى حلها بوسائله الخاصة هي مشكلة الجميع . ومن ساهم منا ، بالأصل ، في الصحف السرية ، كان يتوجه في مقالاته الى المجتمع قاطبة . لم نكن مستعدين لذلك ولم نظهر براعة كبيرة : إن ادب المقاومة لم ينتج شيئاً

له قيمته الكبيرة . لكن هذه التجربة اشعرتنا بما يمكن ان يكونه ادب ما هو كوني عيني .

لم نكن ، في تلك المقالات الغفل من التوقيع ، لنمارس ـ بشكل عامّ ، غير روح السلبية الخالصة . وكانت الروحية رفضاً ، ازاء اضطهاد علني وازاء الاساطير التي يختلقها يوماً فيوماً . لقد كانت المسألة في غالب الاحيان مسألة انتقاد سياسية ، او فضح تدبير تعسفي ، او التحذير من انسان أو من دعاوة ، وحين كان يحدث لنا أن نمجد منفياً او معدوماً ، فإنما ذلك لأنه كانت له الشجاعة ليقول لا . وكان علينا ، ازاء الأفكار المبهمة والتركيبية التي كانت تردد على مسامعنا ، صبح مساء ، كأوروبا والعرق واليهودي ان نوقظ روح التحليل القديمة القادرة وحدها على تمزيقها إرباً . وهكذا كانت وظيفتنا تبدو وكأنها صدى متواضع للوظيفة التي اداها كتاب القرن الثامن عشر ألمع اداء . لكننا لما كنا لا نستطيع ، بخلاف ديدرو وفولتير . ان نتوجه الى المضطهِدين ، اللهم إلا عن طريق التخيل الادبي ، ولو كان ذلك لنشعرهم بالخجل من اضطهادهم ، ولما كنا لا نقيم معهم من علاقة البتة ، فإننا لم نكن نتعلل بالأوهام التي غذاها اولئك المؤلفون ، الاوهام التي تقول اننا نستطيع الافلات من شرطنا الانساني عن طريق ممارسة مهنتنا . كنا ، على العكس من ذلك ، نصور للجماعية المضطهَدة التي نشكل جزءاً منها ، ونحن في قلب الاضطهاد ، احقادها وآمالها . وكنا نستطيع ، لو كان لنا حظ اكبر ، وفضيلة أكثر ، وموهبة اعظم ، والتحام وتدريب اعظم ، ان نكتب المونولوج الداخلي لفرنسا المحتلة . ولو كنا توصلنا الى ذلك اصلاً ، لما كان في ذلك مجال للتباهي اكثر مما ينبغي : كانت « الجبهة الوطنية » تجمع اعضاءها حسب المهنة . ومن كان منا يعمل في المقاومة على اساس اختصاصه كان لا يستطيع ان يجهل ان الاطباء والمهندسين وعمال السكك الحديدية كانوا يؤدون بعامل اختصاصهم خدمة اكبر بكثير .

ومهما يكن من أمر ، فإن هذا الموقف ، الذي كان سهلاً علينا بسبب

التقاليد العريقة في السلبية الادبية . يهدد . بعد التحرير . بأن ينقلب الى نفي منهجي وبأن يكرس من جديد طلاق الكاتب والجمهور . لقد مجدنا مختلف اشكال التدمير : الهرب من الجندية . رفض الطاعة . نسف السكك الحديدية المفتعل ، احراق المحصولات الارادي . الاغتيال ، لأننا كنا في حالة حرب . ولقد انتهت الحرب : فلو ثابرنا على خطتنا لانضممنا الى الزمرة السيريالية والى جميع الذين يفهمون الفن على انه شكل دائم وجذري من اشكال الاستهلاك . لكن عام ١٩٤٥ لا يشبه عام ١٩١٨ . كان من المستحب الدعاء بالطوفان على فرنسا المنتصرة والمكتظة التي تعتقد انها تسيطر على اوروبا . ولقد جاء الطوفان : فماذا تبقى للهدم ؟ ان الاستهلاك الميتافيزيقي الكبير بعد الحرب الاولى قد تم في الفرح ، في الانفجار المزيل للضغط : أما اليوم فالحرب تهدد والمجاعة والدكتاتورية : فنحن ما نزال نعاني من ضغط شديد . اما عام ١٩١٨ فقد كان العيد ، وكان بمقدور المرء ان يوقد ناراً من الفرح بوقود عشرين قرناً من الثقافة والادخار . اما اليوم ، فإن مثل هذه النار ستنطفيء من نفسها او ترفض الاشتعال . وزمن الاعياد غير قريب العودة . ان الادب يرفض ، في عصر البقرات العجاف هذا ، ان يربط مصيره بمصير الاستهلاك القصير الأمد للغاية . إن بمقدور الانسان . في مجتمع غني بالاضطهاد . ان يعتبر الفن ترفاً فائقاً لأن الترف يبدو علامة الحضارة . لكن الترف فقد اليوم طابعه المقدس : فقد جعلت منه السوق السوداء ظاهرة من ظاهرات التفسخ الاجتماعي ، وفقد مظهره الاستهلاكي الذي كان يضفي عليه نصف لذته : فالمرء يتخفى ليستهلك ، وينعزل عن الآخرين ، ولا يعود في قمة التسلسل الاجتماعي بل على هامشه : فلو قام الفن على الاستهلاك المحض لظل في الهواء ، ولما تطرق الى لذائذ الطبخ او الملبس ، ولما قدم لبعض اصحاب الامتيازات إلا بشق النفس شيئاً من الهرب المتوحد ، ومتعاً اونانية [1] . ومناسبة للأسف على عذوبة الحياة .

(١) هي المتع الجنسية التي يستمدها الإنسان من ذاته ، كجلد عميرة . (هـ. م)

وعندما تهتم اوروبا جمعاء بإعادة البناء قبل كل شيء . وحين تحرم الامم نفسها من الضروريات لتصدر ، يكشف الادب ، الذي يعرف كالكنيسة كيف يتلاءم مع جميع المواقف ويسعى الى انقاذ نفسه في كل حالة من الحالات ، عن وجهه الآخر : فالكتابة لا تعني الحياة ، كما لا تعني الانسلاخ عن الحياة لتأمل الماهيات الافلاطونية ومثال الجمال في عالم سكوني ، ولا ان يترك الانسان الكلمات المجهولة ، غير المفهومة ، القادمة من ورائه تمزقه وكأنها سيوف : انما تعني ممارسة مهنة . مهنة تتطلب تدرباً ، عملاً متواصلاً . وضميراً مهنياً وحساً بالمسؤوليات . ولسنا نحن من اكتشف هذه المسؤوليات ، بل على العكس : ان الكاتب يحلم ، منذ مئة عام ، بأن يستسلم الى فنه في نوع من البراءة ، متجاوزاً الخير والشر على حد سواء ، وقبل الخطيئة إن صح التعبير . انما المجتمع هو الذي ألقى على عاتقنا بأعبائنا وواجباتنا . ولا بد من الاعتقاد بأنه يقدر اننا اناس يخشى جانبنا ، لأنه قد حكم بالموت على من تعاون منا مع العدو ، مع انه ترك الصناعيين الذين اقترفوا الجريمة نفسها يمرحون احراراً . يقال اليوم إن بناء جدار البحر الاطلسي خير من الكلام عنه . انني لا استنكر هذا القول البتة . يقيناً ، انما لأننا مستهلكون خالصون ، تبدي الجماعية منتهى القسوة تجاهنا . ان المؤلف اذا ما أُعدم ، يوفر على الأمة فماً يتطلب التغذية ، في حين انها لا تستطيع ان تستغني عن أصغر منتج «١٣» . وانا لا اقول إن هذا عدل ، بل هو الطريق المفتوح لكل انواع الاستغلال والرقابة والايذاء . لكن علينا ان نسر من ان مهنتنا تشتمل على بعض الاخطار : فحين كنا نكتب في السر ، كانت الاخطار ضئيلة بالنسبة الينا ، كبيرة بالنسبة الى الطابع . ولقد شعرت بالخجل من ذلك غالب الاحيان : ولقد علمنا هذا على الأقل ان نخفف قليلاً من تضخم الكلام . فحين يمكن لكل كلمة ان تكلف حياة ، ينبغي لنا ان نقتصد في الكلمات ، وألا نتخلف عندها لنجعلها تصدح بصوت جهير : بل إننا نسرع إسراعاً ، ونختار اقصر الطرق . لقد عجلت حرب

١٩١٤ بأزمة اللغة ، وسأقول عن طواعية إن حرب ١٩٤٠ قد اعادت اليها قيمتها . لكني اتمنى ، إذ نستعيد اليوم اسماءنا ، ان نتحمل الاخطار لحسابنا الخاص : إن بناء الاسطحة يتعرض دوماً الى اخطار اعظم على كل حال .

إن العمل الادبي يظل بالبداهة مجانياً ، في مجتمع يلح على الانتاج ويقلص الاستهلاك بحيث لا يتجاوز الضرورة الضرورية . وحتى لو شدد الكاتب اللهجة على ما يكلفه عمله من جهد . وحتى لو لفت الانتباه ، وهو في ذلك محق ، الى أن هذا الجهد يتطلب من المواهب والملكات مثل ما يتطلبه عمل مهندس او طبيب ، اذا ما نظرنا اليه في حد ذاته ، إلا ان هذا لا يعني ان الموضوع المخلوق يمكن ان يشبهً بمنفعة ما . إن هذه المجانية، وهي ابعد ما تكون عن ان تكون مصدر غم لنا ، انما هي كبرياؤنا ، ونحن نعرف انها صورة الحرية . إن العمل الفني مجاني لأنه غاية مطلقة ولأنه يقترح نفسه على المشاهد كآمر مطلق . وعلى هذا ، فإنه يتمنى ، وإن كان لا يستطيع ولا يريد ان يكون انتاجاً بحد ذاته ، ان يصور الوعي الحر لمجتمع منتج ، اي ان يعكس بألفاظ الحرية الانتاج على المنتج ، كما فعل هزيود [1] في الماضي . وليس المقصود بذلك ، طبعاً ، ان نعود من جديد الى ادب الشغل المتعب ذاك الذي كان بيير هامب [2] أشأم وأسقم ممثل له . لكن لما كان هذا النمط من التفكير هو نداء وتجاوزاً في آن واحد ، ولما كنا في الوقت نفسه نظهر لبشر هذا الزمان اعمالهم وأيامهم ، لذلك ينبغي ان نسلط من اجلهم الاضواء على مبادىء نشاطهم المنتج ، واهدافه ، وتكوينه الداخلي . واذ كانت السلبية هي احد مظاهر الحرية ، فإن البناء هو مظهرها الآخر . والحال ان مفارقة عصرنا هي ان الحرية البناءة لم تشارف قط على وعي نفسها كما تشارف اليوم ، وانها لم تُستلب في الوقت نفسه استلاباً عميقاً كما هي مستلبة اليوم . إن الشغل لم يظهر انتاجيته قط بالقوة التي يظهرها بها اليوم ومع ذلك

(١) شاعر يوناني من القرن السابع قبل الميلاد . اختص في القصائد التعليمية والأخلاقية.(هـ.م)
(٢) كاتب فرنسي معاصر . كان في البداية عاملا . ولهذا وقف أدبه على تمجيد العمل والشغل.(هـ.م)

فإن منتجاته ودلالته لم تسرق قط تمام السرقة من الشغيلة كما سرقت منهم اليوم . كما ان الانسان ــ العامل لم يفهم قط انه « يصنع » التاريخ كما فهم ذلك اليوم، ومع ذلك فإنه لم يشعر قط بالعجز امام التاريخ كما شعر به اليوم. إن دورنا قد رُسم : فبقدر ما يكون الادب سلبية ، فإنه سينقض استلام الشغل ، وبقدر ما يكون خلقاً وتجاوزاً ، فإنه سيصور الانسان على انه « عمل خلاق » . وسيرافقه في جهده لتجاوز استلابه الراهن نحو وضع افضل . واذا كان صحيحاً ان الملك والعمل والكينونة هي المقولات الاساسية للواقع الانساني . يمكننا القول إن ادب الاستهلاك قد اقتصر على دراسة العلاقات التي تربط بين « الكينونة » و « الملك » : فالإحساس مصور فيه على انه متعة . وهذا خاطيء فلسفياً . ومن يعرف ان يحصل على اكبر قدر من المتعة مصور على انه افضل من يتقن فن الحياة . فمن « تثقيف الأنا » الى « امتلاك العالم » مروراً بـ « الأغذية الارضية » و « يوميات برنابوت » . نجد ان الكينونة تعني التملك . ان العمل الفني . الصادر عن مثل هذه اللذائذ ، يزعم انه هو نفسه متعة او وعد بمتعة . وهكذا يتم الأمر وينتهي . ولقد اضطرتنا الظروف ، على العكس ، ان نسلط الاضواء على العلاقات بين « الكينونة » و « العمل » من خلال منظور موقفنا التاريخي . هل نحن ما نعمله ؟ هل نحن ما نعمله من انفسنا ؟ هل نحن كذلك في المجتمع الراهن . حيث الشغل مستلب ؟ وكيف نعمل ، وبأي وسائل ؟ ما هي علاقات الغاية والوسائل في مجتمع قائم على العنف ؟ ان الآثار التي تستوحي هذه الاهتمامات لا تستطيع ان تهدف اول ما تهدف الى ان تنال الاعجاب : انها تُغضِب وتقلِق ، وتقترح نفسها كمهام ينبغي اداؤها ، وتدعو الى ابحاث بلا نتيجة ، وتضع الانسان امام تجارب تظل نهايتها غير اكيدة . انها لا تستطيع ، وهي ثمار الضنى والاسئلة ، ان تكون متعة بالنسبة الى القارىء ، بل ضنى وأسئلة . واذا كان مقدراً لنا ان ننجح فيها ، فإنها لن تكون تسليات بل مشاعر مسيطرة . انها لن تعطي العالم « لنراه » بل لنغيره . ولن يخسر

بذلك شيئاً هذا العالم القديم ، المهترىء من كثرة اللمس والشم . اننا نقبل ، منذ شوبنهاور ، بأن المواضيع تتكشف في كامل كرامتها حين يخرس الانسان في قلبه ارادة القوة : فهي انما تسلم سرها للمستهلك الذي لا يعمل شيئاً . وليست الكتابة عنها مسموحة إلا في اللحظات التي لا يكون فيها الانسان بحاجة الى ان يعمل بها شيئاً . إن هذه الاوصاف الباذخة التي خلفها لنا القرن الماضي تعني رفض الاستعمال : فهي تريدنا ألا نمس الكون ، بل ان نبتلعه فجاً ، بأنظارنا . والكاتب يختار ليحدثنا عن الاشياء ، معارضاً بذلك العقيدة البورجوازية ، الدقيقة ذات الامتياز التي تتقطع فيها جميع الروابط العينية التي كانت تربط الكاتب بهذه الاشياء ، باستثناء خيط النظر الرفيع ، والتي تنحل فيها هذه الاشياء تحت نظره وقد استحالت باقة مفروشة من الاحساسات اللذيذة . انه عصر الانطباعات : انطباعات عن ايطاليا ، واسبانيا ، والشرق . إن تلك المشاهد التي يتشبع بها الاديب بكل حذافيرها ، انما يصفها لنا في اللحظة الملتبسة التي تصل بين نهاية البلع وبداية الهضم ، والتي تتوصل فيها الذاتية الى ان تتسرب الى الموضوعي دون ان تكون حوامضها قد بدأ ت في تأكله ، والتي تكون فيها الحقول والغابات ما تزال حقولاً وغابات مع كونها قد اصبحت حالة نفسية . ان ثمة عالماً جليدياً ، ملمعاً ، يعمر الكتب البورجوازية ، عالماً للاستجمام ، عالماً لا يكاد يعكس لنا الا مرحاً محتشماً او كآبة متأنقة . اننا نراه من نوافذنا ، لكننا لسنا في داخله . وحين يضع الروائي في مثل هذا العالم قرويين ، يتجلى عدم انسجامهم مع ظل الجبال الشاغر ، مع مسار الانهار اللجيني . وحين ينقبون بمجارفهم في ارض كلها حرث وزرع ، فإن الكاتب يرينا هذه الارض وهي في حلة العيد . إن هؤلاء الشغيلة الضالين في عالم اليوم السابع [1] هذا ، يشبهون أكاديمي جان ايفيل الذي ادخله بروفو في احد رسومه الكاريكاتورية ، والذي اعتذر قائلاً : « لقد اخطأت الرسم » . او انهم قد حوّلوا ، هم ايضاً ، الى مواضيع — الى مواضيع

(١) تقول التوراة : خلق الله العالم في ستة أيام ، وفي اليوم السابع استراح . (هـ . م)

والى حالات نفسية .

إن « العمل » في نظرنا ، هو كاشف « الكينونة » . وكل حركة ترسم وجوهاً جديدة على الارض ، وكل تكنيك ، كل اداة هي حس مفتوح على العالم . وللأشياء من الوجوه بقدر ما هناك من طرق في استخدامها . اننا لم نعد مع الذين يريدون ان يملكوا العالم بل مع الذين يريدون ان يغيروه . وهو انما يكشف عن اسرار كينونته بواسطة المشروع الهادف الى تغييره بالذات . يقول هيدجر : اننا نملك عن المطرقة معرفة هي من اكثر المعارف صميمية حين نستخدمها لنطرق بها . وكذلك عن المسمار حين نغرسه في الجدار ، وعن الجدار حين ندق فيه المسمار . ولقد فتح سانت – اكسبوري لنا الطريق ، وبيّن ان الطائرة ، بالنسبة الى الطيار ، هي اداة ادراك «١٤» . لنتصور سلسلة من الجبال تحلق فوقهـا الطائرة بسرعة ٦٠٠ كيلو متر في الساعة : انها تشبه ، من خلال منظور التحليق الجديد ، عقدة افاعٍ : فهي تتجمع ، وتسوّد ، وتشرئب برؤوسها الصلبة اللاظية الى السماء ، وتسعى الى ان تؤذي وتصدم . والسرعة ، بقدرتها المقبضة ، تجمع وتضغط حولها ثنايا الرداء الارضي . وتبدو سانتياغو على حين غرة بجوار باريس ، وعلى ارتفاع اربعة عشر الف قدم تلمع الجاذبيات المظلمة التي تشد سانتياغو نحو نيويورك وكأنها سكك حديد . كيف نستطيع ان نفكر بالوصف ، بعد سانت – اكسبوري ، بعد همنغواي ؟ لا بد من ان نغطس الاشياء في العمل : إن مقياس كثافة كينونتها سيكون بالنسبة الى القارىء تعدد العلاقات العملية التي تقيمها مع الشخصيات ، دع قاطع الطريق ، او رجل الجمرك ، او رجل المقاومة يتسلق الجبل ، او دع الطيار يحلق فوقه «١٥» ، تجد الجبل ينبثق انبثاقاً مفاجئاً من هذه الاعمال المترابطة ، ويقفز خارج كتابك ، كما يقفز الشيطان من علبته . وعلى هذا فإن العالم والانسان يتكشفان بـ « المشاريع » . وجميع المشاريع التي نستطيع ان نتكلم عنها ترجع الى مشروع واحد : مشروع « صنع التاريخ » . ها نحن ذا منقادون من ايدينا الى اللحظة التي

يتوجب علينا فيها ان نتخلى عن ادب التعبير Exis لندشن ادب التطبيق Praxis .

إن موضوعنا هو التطبيق باعتباره عملاً في التاريخ وعلى التاريخ ، اي باعتباره تركيباً للنسبية التاريخية والمطلق الاخلاقي والميتافيزيقية ، مع هذا العالم المعادي والودي ، الرهيب والساخر الذي يكشف لنا عنه . انا لا اقول اننا اخترنا هذه الدروب المتزمتة ، ومما لا ريب فيه ان ثمة منا من يحمل في نفسه رواية ما غرامية ساحرة وكئيبة لن ترى النور ابداً . وهل في اليد حيلة ؟ ليست المسألة ان يختار الانسان عصره بل ان يختار نفسه فيه .

إن ادب الانتاج ، الذي اعلنت تباشيره عن نفسها ، لن ينسينا ادب الاستهلاك ، نقيضه . إن عليه ألا يزعم انه يتجاوزه بل لعله لن يعادله ابداً : ما من احد يفكر بأن يدعي ان ادب الانتاج هذا قد وضع اصبعنا على السر وجعلنا نحقق ماهية فن الكتابة . بل لعله سيختفي وشيكاً : إن الجيل التالي لنا يبدو متردداً ، وكثير من رواياته عبارة عن اعياد حزينة ومسروقة ، شبيهة بتلك الحفلات الخاطفة اثناء الاحتلال ، حيث كان الشبان يرقصون بين صفارتي انذار ، وهم يشربون نبيذ هيرو [1] ، على نغم اسطوانات ما قبل الحرب . وفي مثل هذه الحال ، سيكون هذا الادب ثورة فاشلة . وحتى لو نجح ادب التطبيق هذا في فرض نفسه ، فإنه سيمضي ، كما مضى ادب التعبير وسنعود الى ادب التعبير ، ولعل تاريخ العقود القريبة سيسجل التناوب بين كلا النوعين هذين من الادب . وهذا يعني ان البشر سيكونون قد فشلوا نهائياً في ثورة اخرى ، اهميتها اعظم بما لا يقاس . وبالفعل ، انما في جماعية اشتراكية فقط ، سيستطيع الادب ، بعد ان يفهم اخيراً ماهيته ويحقق التركيب بين التطبيق والتعبير ، بين السلبية والبناء ، وبين العمل والملك والكينونة ، ان يأخذ عن جدارة اسم « ادب كلي » . وبانتظار ذلك ، فلنزرع

---

(١) بلدة فرنسية يبدو ان نبيذها رديء الطعم . (هـ. م)

بستاننا ، فنحن بحاجة اليه .

وبالفعل ، لا يكفي ان نفهم الادب على انه حرية ، وان نستبدل الإنفاق بالعطاء ، وان نتخلى عن كذبة اخوتنا الكبار القديمة الارستقراطية ، وأن نريد ان نطلق ، من خلال جميع آثارنا ، نداء ديمقراطياً الى مجموع الجماعية : بـل ينبغي ايضاً أن نعرف من يقرأنا ومـا اذا كانت الظروف الراهنة لا تضع رغبتنا في الكتابة الى « الكوني العيني » في صف الطوبائيات . واذا امكن لأمانينا ان تتحقق ، فإن كاتب القرن العشرين سيحتل ، بين الطبقات المضطهَدة والطبقات التي تضطهدها ، مركزاً مشابهاً لمركز مؤلفي القرن الثامن عشر بين البورجوازيين والارستقراطية ، لمركز ريشارد رايت بين السود والبيض : فيقرأه المضطهَد والمضطهِد في آن واحد ، ويشهد للمضطهَد على المضطهِد ، ويصور للمضطهِد صورته ، من الداخل والخارج ، ويعي الاضطهاد مع المضطهَد ومن اجله ، ويسهم في تكوين عقيدة بناءة اوثورية . ومن سوء الحظ ان هذه الآمال ليست في أوانها : فما كان ممكناً في ايام برودون وماركس لم يعد كذلك اليوم . اذن ، فلندرس المسألة من البداية ولنقم ، بدون تحيز ، بإحصاء جمهورنا . ان موقف الكاتب من وجهة النظر هذه لم يكن قط غريباً كما هو اليوم . انه يقوم ، على ما يبدو ، على سمات هي من اكثر السمات تناقضاً . فمن الناحية الايجابية ، مظاهر براقة ، امكانيات واسعة ، مستوى من الحياة قد يحسد عليه بعد كل شيء . ما الناحية السلبية فتتجلى فقط في أن الادب في سبيله الى الموت . لا لأنه يفتقر الى المواهب ولا الى الارادات الطيبة ، لكن لأنه لم يعد له من دور يؤديه في المجتمع المعاصر . ان جمهورنا ينهار ويتلاشى ، ولا نعرف البتة لمن نكتب بعد الآن ، هذا في الوقت نفسه الذي نكتشف فيه اهمية التطبيق ، في الوقت نفسه الذي بدأنا ندرك فيه ما يمكن ان يكونه الادب « الكلي » .

يقيناً ، يبدو للوهلة الاولى ان كتّاب الماضي ، لو كان بمقدورهم ان يرونا ، لحسدونا على حظنا «١٦» . قال مالرو ذات يوم : « اننا نستفيد

من آلام بودلير » . انني لا اعتقد ان هذا صحيح كل الصحة ، لكن من الصحيح ايضاً ان بودلير مات بدون جمهور ، في حين أن لنا نحن قراء في العالم اجمع ، دون أن نكون قد قدمنا براهيننا ، بل دون ان نعرف ما اذا كنا سنقدمها ذات يوم . قد نميل الى ان نحمر من ذلك خجلاً ، لكنها ليست خطيئتنا بعد كل شيء : فكل شيء راجع الى الظروف . ان سياسات الكفاية الذاتية قبل الحرب ثم الحرب حرمت الجماهير الوطنية من احتياطها السنوي من المؤلفات الاجنبية . ويحاول الكتاب ان يعوضوا اليوم ما فاتهم ، وان يضاعفوا من كمية الغذاء : وفي هذه الناحية وحدها كان هناك تخفيف من الضغط . وللدول دورها ايضاً : لقد بينت في مكان آخر ان البلدان المغلوبة او المدمرة اخذت تنظر منذ بعض الوقت الى الادب على انه سلعة صالحة للتصدير . ولقد امتدت هذه السوق الادبية وتنظمت منذ ان اخذت الجماعيات تهتم بها . واننا لنجد امامنا الطرائق المعهودة : سياسة البيع تارة بالربح وتارة بالخسارة اي سياسة الاغراق (على سبيل المثال دار النشر الاميركية « ما وراء البحار ») ، وسياسة الحماية (في كندا ، وفي بعض بلدان اوروبا الوسطى) ، واتفاقيات دولية . واغرقت البلدان بعضها بعضاً بمجلات « الدايجست » (المختار) ، اي كما يدل الاسم على ذلك ، بالأدب الذي تم هضمه ، بالكيلوس الادبي . وبكلمة واحدة ، إن الآداب الجميلة في طريقها الى ان تصير ، كالسينما ، فناً صناعياً . ونحن نستفيد من ذلك ، بالطبع : فمسرحيات كوكتو ، وسالاكرو [1] ، وآنوي [2] ، تمثل في كل مكان . واستطيع ان استشهد بالعديد من المؤلفات التي ترجمت الى ست لغات او سبع في اقل من ثلاثة اشهر بعد صدورها . ومع ذلك فإن هذا كله ليس براقاً إلا سطحياً فقط : ربما كانت آثارنا تقرأ في نيويورك او في تل ابيب ، لكن ازمة الورق قد حدت من عدد نسخنا المطبوعة في باريس :

---

(١) آرمان سالاكرو : مسرحي فرنسي معاصر . من مسرحياته « الأرض مستديرة ».(هـ.م)
(٢) جان آنوي : مسرحي فرنسي معاصر . من مسرحياته « مسافر بلا حقائب » . (هـ. م)

وعلى هذا فإن الجمهور قد تبدد بالأحرى اكثر مما زاد . ولعل عشرة آلاف شخص يقرأوننا في اربعة بلدان او خمسة بلدان اجنبية ولعل عشرة آلاف آخرين يقرأوننا في بلدنا : عشرون الف قارىء ، انه لنجاح ضئيل بالنسبة الى ما قبل الحرب . إن شهرتنا العالمية أوهى اساساً من الشهرة القومية لأخوتنا الكبار . انني اعرف : لقد عاد الورق لكن دور النشر الفرنسية قد دخلت في الوقت نفسه في ازمة . فكمية المبيعات ما تزال ثابتة .

واذا كنا مشهورين خارج فرنسا ، فليس في ذلك مدعاة الى السرور ، والأمر لا يتجاوز مجداً لا نفع فيه . ان الأمم منفصلة اليوم عن بعضها ، لا بأسوار او جبال ، بل بالفروق القائمة بين طاقاتها الاقتصادية والعسكرية . ان فكرة من الافكار تستطيع ان « تهبط » من بلد مرتفع الطاقة الى بلد منخفضها — من اميركا الى فرنسا على سبيل المثال — لكنها لا تستطيع ان « تصعد » بعكس الميل . يقيناً ، إن الصحف والاحتكاكات الدولية موفورة الى حد استطاع معه الاميركان في النهاية ان يسمعوا بالنظريات الادبية او الاجتماعية التي تدرس في اوروبا ، لكن هذه المذاهب تنهك قواها في صعودها : فهي اذا ما كانت لاذعة في بلد ضعيف الطاقة ، فإنها تصبح تافهة حين تصل الى القمة : اننا نعرف ان المثقفين في الولايات المتحدة يجمعون الافكار الاوروبية على شكل باقات ، ويتنشقونها لفترة من الزمن ، ثم يلقون بها لأن الباقات تذبل هناك بسرعة اكبر من السرعة التي تذبل بها في مناخ آخر . اما روسيا ، فإنها تأخذ اليسير اليسير ، تأخذ ما تستطيع بسهولة ان تخلطه بغذائها الخاص . ان اوروبا مقهورة ، مدمرة ، ومصيرها يفلت منها ، ولهذا باتت افكارها لا تستطيع الخروج منها . ان الدائرة العينية الوحيدة لمقايضات الافكار تمر اليوم بانكلترا ، وفرنسا ، وبلدان الشمال ، وايطاليا .

صحيح اننا معروفون اكثر بكثير مما تُقرأ كتبنا . اننا نؤثر على الناس ، حتى بدون ان نريد ذلك ، عن طريق وسائل جديدة ونقاط التقاء جديدة .

يقيناً . إن الكتاب يحافظ على صفته كفرقة مشاة ثقيلة تنظف الميدان وتحتله . لكن الادب يملك طائرات ، وصواريخ ف ١ ، و ف ٢ ، تذهب بعيداً ، وتوقع الاضطراب ، وتسبب الذعر ، دون ان تخرج بنتيجة حـاسمة . الجريدة في المقام الأول . ان المؤلف يستطيع ان يكتب لعشرة آلاف قارىء : لكن ها هم يعطونه زاوية نقدية في صحيفة اسبوعية ، فيصبح له ثلاثمئة ألف قارىء ، حتى لو كانت مقالاته لا تساوي شيئاً . وهناك ثانياً الاذاعة : لقد اذاعت محطة الاذاعة البريطانية « جلسة سرية » ، احدى مسرحياتي ، اربع مرات ، بعد ان منعت الرقابة المسرحية تمثيلها في انكلترا . انها ما كانت ستلاقي ، لو مثلت على مسرح لندني ، وعلى فرض انها نجحت وهذا غير محتمل ، اكثر من عشرين الى ثلاثين الف متفرج . لكن محطة الاذاعة البريطانية أمنت لي اوتوماتيكياً نصف مليون . واخيراً السينما : ان اربعة ملايين شخص يترددون على الصالات الفرنسية . واذا تذكرنا ان بول سوداي كان يلوم اندريه جيد ، في مطلع القرن ، على نشره مؤلفاته بعدد محدود من النسخ ، فإن نجاح « سمفونية الرعاة » على الشاشة سيسمح لنا بتقدير الطريق المقطوع .

لكن لن نجد ، بين الثلاثمئة الف الذين يقرأون للكاتب المقال السريع ، إلا بضعة آلاف قارىء ممن سيدفعهم الفضول الى شراء كتبه ، التي وضع فيها عصارة موهبته . اما الآخرون فسيتعلمون اسمه لأنهم رأوه مئة مرة على الصفحة الثانية من المجلة ، كما يتعلمون اسم الدواء المطهر الذي رأوه مئة مرة على الصفحة الثانية عشرة . والانكليز الذين كانوا سيذهبون لرؤية « جلسة سرية » على المسرح ، كانوا سيفعلون ذلك عن دراية ومعرفة ، وعلى اساس ايمانهم بالصحافة والنقد الشفهي ، وبنيتهم الحكم على المسرحية . اما الذين استمعوا إلي من محطة الاذاعة البريطانية ، فقد كانوا يجهلون المسرحية ويجهلون حتى وجودي في اللحظة التي اداروا فيها زر جهازهم : فقد كانوا يريدون ان يستمعوا ، كما هي عادتهم ، الى اذاعة الخميس المسرحية .

وما إن انتهت ، حتى نسوها ، كما نسوا المسرحيات التي سبقتها . اما في صالات السينما ، فإن الجمهور تجتذبه اسماء النجوم ، ثم اسم المخرج ، وفي الدرجة الاخيرة اسم الكاتب . لقد دخل اسم اندريه جيد مؤخراً الى بعض الرؤوس خلسة : لكنه مرتبط على نحو مثير للفضول ، انا واثق من ذلك ، بوجيه ميشيل مورغان [1] الجميل . وصحيح ان الفيلم قد تمكن من ان يبيع بضعة آلاف نسخة من الكتاب ، لكن هذا الكتاب كان يبدو ، في نظر قرائه الجدد ، شرحاً متفاوت الأمانة للفيلم . وبقدر ما يصل المؤلف الى جمهور اوسع ، يقل تأثيره عليه من حيث العمق ، ويتضاءل تعرفه لنفسه في التأثير الذي يمارسه ، وتفلت منه افكاره ، وتصبح خرقاء مبتذلة ، وتتلقاها نفوس ضجرة ، مرهقة ، بمزيد من اللامبالاة والريبية ، نفوس ما تزال تعتبر الادب ، لأنه لا يستطيع ان يخاطبها « بلغتها الطبيعية » ، تسلية . وهكذا لا تبقى الا صيغ عامة مرتبطة بأسماء . ولما كانت شهرتنا تمتد الى اكثر مما تمتد اليه كتبنا ، اي الى اكثر مما تمتد اليه استحقاقاتنا ، الكبيرة او الصغيرة ، فينبغي ألا نرى في الأفضال العابرة التي تنسب الينا دليلاً على يقظة اولية للكوني العيني ، بل مجرد دليل على تضخم ادبي .

وليس لهذا من اهمية : إذ يكفي بعد كل شيء ان نبدي حزماً . وانما علينا نحن يتوقف ألا يتصنع الادب . لكن ثمة ما هو اسوأ من ذلك : فنحن لدينا قراء ، لا جمهور «١١» . لقد كانت الطبقة المضطهدة عام ١٧٨٠ هي وحدها التي تملك عقيدة ومنظمات سياسية . ولم يكن للبورجوازية من حزب ولم تكن تعي ذاتها ، وكان الكاتب يعمل مباشرة من اجلها منتقداً الاساطير القديمة من الحكم الملكي والدين ، ومقدماً لها بعض المفاهيم الاساسية ذات المضمون السالب بشكل عام كمفاهيم الحرية ، والمساواة السياسية ، والفردية . اما في عام ١٨٥٠ ، وتجاه بورجوازية واعية ومجهزة بعقيدة منهجية ، فقد ظلت البروليتاريا غير واضحة الملامح ، مبهمة تجاه

(١) ممثلة فرنسية مشهورة ، لعبت دور البطولة في « سمفونية الرعاة » . (هـ. م)

ذاتها ، تنتابها غضبات باطلة ويائسة ، ولم تستطع الامية الاولى ان تؤثر فيها إلا سطحياً . ولقد كان بمقدور الكاتب ، باعتبار انه لم يتم اي شيء بعد ، ان يتوجّه مباشرة الى العمال . لكننا رأينا انه ترك الفرصة تفلت منه . وكل ما هنالك انه ربما يكون قد خدم مصالح الطبقة المضطهَدة ، دون ان يريد ذلك بل عن دون دراية منه ، بممارسته سلبيته على القيم البورجوازية . وعلى هذا ، كانت الظروف تسمح له ، في هذه الحالة او تلك ، بأن يشهد للمضطهَد تجاه المضطهِد وبأن يساعد المضطهَد على وعي ذاته . وهكذا كانت ماهية الادب متفقة مع متطلبات الموقف التاريخي . لكن كل شيء قلب رأساً على عقب اليوم : فقد فقدت الطبقة المضطهِدة عقيدتها ، واخذ وعيها لذاتها يترنح ، وباتت حدودها غير قابلة للتحديد بوضوح ، وهي اليوم تنفتح وتنادي الكاتب لنجدتها . وتصبح الطبقة المضطهَدة ، الغارقة في حزب ، المتلبسة عقيدة صارمة ، تصبح مجتمعاً منغلقاً ، ولا يعود بالإمكان الاتصال معها بدون وسيط .

كان مصير البورجوازية مرتبطاً بالتفوق الاوروبي وبالاستعمار . وقد فقدت مستعمراتها في الوقت الذي فقدت فيه اوروبا التحكم في مصيرها . ولم يعد هناك مجال لشن حروب من قبل الملوك الصغار من اجل البترول الروماني ومن اجل سكة حديد بغداد : فالحرب القادمة ستستلزم تجهيزاً صناعياً ، العالم القديم كله عاجز عن تقديمه . وهناك دولتان عالميتان ، ليست اي منهما بورجوازية ، وليست اي منهما اوروبية ، تتنازعان على امتلاك العالم . وانتصار احداهما معناه تسلط الدولة والبيروقراطيةالامية . وانتصار الأخرى معناه قيام عهد الرأسمالية المجردة . الجميع موظفون؟ الجميع مستخدمون؟ ان البورجوازية لا تكاد تحتفظ إلا بصعوبة بوهم اختيار المرق الذي ستوكل به . انها تعرف اليوم انها تمثل فترة من تاريخ اوروبا ، مرحلة من تطور التقنيات والادوات ، وأن ظلها لم يمتد قط على العالم كله . واخيراً فإن شعورها بماهيتها وبرسالتها قد غام : لقد هزتها الازمـــات

الاقتصادية ، ولغمتها ، وحفرتها ، فأوجدت فيها صدوعاً ، وانجرافات ، وانهيارات داخلية . انها تنتصب في بعض البلدان كواجهة بناية هدمت القنابل داخلها ، وانهارت في بعض البلدان الاخرى بدوي عظيم في البروليتاريا . ولم يعد بمقدورنا لا ان نحددها بامتلاك الثروات ، التي تفلت منها اكثر فأكثر يوماً بعد يوم ، ولا بالسلطة السياسية التي تتقاسمها في كل مكان من العالم تقريباً مع رجال جدد منتمين الى البروليتاريا مباشرة . انها هي التي اتخذت اليوم المظهر السديمي والهلامي الذي يميز الطبقات المضطهَدة قبل ان تعي حالتها . واننا لنكتشف في فرنسا انها متأخرة خمسين عاماً بالنسبة الى ادوات العمل وتنظيم الصناعة الكبيرة : ومن هنا كانت ازمة نسبة الولادات عندنا ، وهي علامة قاطعة من علائم التراجع . وعلاوة على ذلك ، فإن السوق السوداء والاحتلال قد نقلا ٤٠ بالمئة من ثرواتها الى ايدي بورجوازية جديدة لا تملك لا تقاليد البورجوازية القديمة ، ولا مبادئها ، ولا غاياتها . ان البورجوازية الاوروبية ، التي افلست وإن كانت ما تزال مضطهِدة ، تحكم اليوم حكماً قصير المدى ، وبوسائل ضئيلة : انها تقضي على العمال بالفشل في ايطاليا لأنها تعتمد على تحالف الكنيسة والبؤس ، وتجعل من نفسها في بلدان اخرى ضرورة لا غنى عنها لأنها تقدم الكوادر التكنيكية والجهاز الاداري ، وتحكم في بلدان اخرى ايضاً على اساس سياسة « فرِّق تسد » ، واخيراً وبخاصة فإن عصر الثورات القومية قد انتهى : إن الاحزاب الثورية لا تريد ان تقلب هذا الهيكل العظمي الرميم ، بل انها تفعل ما بوسعها لتجنّبه هذا الانهيار : فعند اول طقطقة ، سيحدث تدخل اجنبي وربما اندلعت الحرب العالمية التي لم تستعدّ لها روسيا بعد . ان البورجوازية ، التي تجد نفسها موضع رعاية من قبل الجميع ، والمشجعة من قبل الولايات المتحدة الاميركية والكنيسة وحتى الاتحاد السوفياتي ، بفضل الحظ المتقلب الذي يتيحه لها اللعب الدبلوماسي ، اقول إن البورجوازية لا تستطيع لا ان تحافظ على سلطتها ولا ان تفقدها بدون مساهمة قوى اجنبية ، انها « رجل

اوروبا المريض » ، وقد يدوم احتضاره طويلاً .

وبالتالي تنهار عقيدتها : فقد كانت تبرر الملكية بالعمل وبذلك الحلول البطيء الذي يبث في روح المالكين فضائل الاشياء المملوكة ، وكان امتلاك الثروات في نظرها استحقاقاً وأرهف تثقيف للأنا . والحال ان الملكية تصبح رمزية وجماعية ، وبات الناس لا يملكون الاشياء بل اشاراتها ، او اشارات اشاراتها . لقد تبخرت حجة « العمل – الاستحقاق » وحجة « المتعة – التثقيف » . لقد تحول الكثيرون نحو الفاشية ، حقداً منهم على التروستات وعلى ما تولده الملكية المجردة من احساس بالذنب . لقد جاءت الفاشية ، ملبية امانيهم ، واستبدلت التروستات بالاقتصاد الموجه ، ثم اختفت وبقي الاقتصاد الموجه : فلم يكسب البورجوازيون من ذلك شيئاً . واذا كانوا ما يزالون يملكون ، فهذا عن طمع لكن بدون فرح . بل انهم على وشك ان يعتبروا الثروة ، لما حل بهم من تعب وسأم ، أمراً واقعاً لا تبرير له : لقد فقدوا الايمان . كما انهم لا يثقون كبير الثقة بهذا النظام الديمقراطي الذي كان مصدر كبريائهم والذي انهار من الهزة الاولى ، لكن لما كانت الاشتراكية الوطنية قد انهارت بدورها في اللحظة التي ارادوا فيها ان يتبنوها ، فإنهم باتوا لا يؤمنون لا بالجمهورية ولا بالدكتاتورية . ولا بالتقدم ايضاً : فقد كان التقدم محبباً حين كانت طبقتهم تصعد ، اما وهي تأفل الآن ، فإنهم باتوا لا يعرفون ماذا يفعلون به . وانه لمما يدمي قلوبهم ان يفكروا بأن بشراً آخرين سيتكفلون به ، او طبقات اخرى . ان عملهم لا يتيح لهم ، شأنه في الماضي ، احتكاكاً مباشراً بالمادة ، لكن نشوب حربين جعلهم يكتشفون التعب ، والدم والدموع ، والعنف ، والشر . ان القنابل لم تهدم مصانعهم فحسب : بل صدعت ايضاً مثاليتهم . لقد كان المذهب النفعي فلسفة الادخار : لكنه يفقد كل معنى حين يتعرض الادخار للخطر نتيجة التضخم واخطار الافلاس العام . يقول هيدجر ما معناه : « العالم يتكشف عند افق الادوات المفككة » . انك حين تستخدم اداة ، فهذا لتحدث تعديلاً معيناً هو نفسه

وسيلة للحصول على تعديل آخر ، اكثر اهمية ، وهكذا دواليك. وعلى هذا فأنت عالق في تسلسل من الوسائل والغايات تفلت منك حدودها. وغارق في عملك التفصيلي بشكل لا تستطيع معه ان تطرح على بساط البحث غاياته النهائية. واذا ما تحطمت الاداة ، فإن العمل يُعلق وتثب السلسلة بكاملها امام ناظريك. وكذلك حال البورجوازي ، فأدواته مفككة ، وهو يرى السلسلة ويعرف مجانية غاياته : فهو ما دام مؤمناً بها دون ان يراها ، وما دام يعمل ، مطرق الرأس ، في اقرب الحلقات ، فإنها تبرره. لكنها لما كانت الآن تفقأ عينيه ، فإنه يكتشف انه غير قابل للتبرير. ان العالم قاطبة يتكشف ويتكشف معه هجرانه في العالم : فيولد القلق «١٨». وكذلك العار ، فمن الجلي حتى في نظر من يحكم على البورجوازية باسم مبادئها بالذات ، ان هذه البورجوازية قد خانت ثلاث مرات : في ميونيخ ، في ايار ١٩٤٠ ، في ظل حكومة فيشي. يقيناً ، لقد تمالكت نفسها من جديد : فكثير من الرجال الذين ايدوا حكومة فيشي من الساعة الاولى قد اصبحوا مقاومين منذ عام ١٩٤٢ ، ولقد فهموا أن عليهم ان يناضلوا ضد المحتل باسم القومية البورجوازية ، وضد النازية باسم الديمقراطية البورجوازية. وصحيح ان الحزب الشيوعي تردد اكثر من عام ، وصحيح ان الكنيسة ترددت حتى التحرير : لكن كليهما يملكان ما فيه الكفاية من القوة ، والوحدة ، والانضباط ، ليطلبا من اتباعهما أن ينسوا فوراً الاخطاء الماضية. ولم تنسَ البورجوازية شيئاً : انها ما تزال تحمل الجرح الذي سبّبه لها احد ابنائها ، الابن الذي كان موضع فخرها. وبحكمها على بيتان بالسجن المؤبد ، خيل اليها أنها سجنت نفسها بنفسها. كان بمقدورها ان تتبنى لحسابها كلمة بول شاك ، الضابط الكاثوليكي والبورجوازي الذي مثل ، لأنه اتبع اتباعاً اعمى اوامر ماريشال كاثوليكي وبورجوازي من ماريشالات فرنسا ، مثل امام محكمة بورجوازية ، في عهد حكومة جنرال كاثوليكي وبورجوازي ، فكان يدمدم بلا انقطاع اثناء المحاكمة ، وقد اذهله دور الاستغماية هذا :

« اني لا افهم » . لقد دخلت البورجوازية ، الممزقة بلا مستقبل ، بلا ضمانات ، بلا تبرير ، والتي اصبحت موضوعياً « الرجل المريض » ، اقول دخلت البورجوازية ذاتياً في مرحلة الوعي التعيس . لقد تاه كثير من اعضائها ، وتأرجحوا بين مهربين : الغضب والخوف . ويحاول أخيارهم ان يستمروا في دفاعهم ، إن لم يكن عن ثرواتهم التي تبددت دخاناً في غالب الاحيان ، فعن المكتسبات البورجوازية الحقيقية على الاقل : كعمومية القوانين ، وحرية التعبير ، وحرية المواطن الفردية . وهم يشكلون جمهورنا ، جمهورنا « الوحيد » . لقد فهموا ، عند قراءتهم الكتب القديمة ، ان الادب ينحاز ، بماهيته ، الى جانب الحريات الديمقراطية . انهم يتلفتون نحوه ، ويتوسلون اليه أن يقدم لهم اسباباً للحياة وللأمل ، وعقيدة جديدة . ولعلهم لم ينتظروا قط من الكاتب ، منذ القرن الثامن عشر ، القدر الذي ينتظرونه منه اليوم .

وليس لدينا ما نقوله لهم . انهم ينتمون ، رغماً عنهم ، الى طبقة مضطهِدة . انهم بلا ريب ضحايا ، وابرياء ، لكنهم مع ذلك طغاة ومذنبون . وكل ما نستطيع ان نفعله هو ان نعكس في مرايانا وعيهم التعيس ، اي ان نعجل بعض الشيء بتفسخ مبادئهم . إن مهمتنا الجاحدة للجميل هي ان نلومهم على اخطائهم في الوقت الذي اصبحت فيه هذه الاخطاء لعنات . لقد عرفنا ، نحن البورجوازيين ، القلق البورجوازي ، وكانت لنا هذه الروح الممزقة ، لكن لما كانت خاصية الوعي التعيس هي ان يريد الانسلاخ من حالة التعاسة ، فإننا لا نستطيع ان نقيم باطمئنان في حضن طبقتنا ، ولما لم يعد بمقدورنا بعد الآن أن نخرج منها بضربة جناح عن طريق تلبسنا المظاهر الخارجية لأرستقراطية طفيلية ، فينبغي ان نكون حفاري قبرها ، حتى لو غامرنا بأن ندفن انفسنا معها .

اننا نلتفت نحو الطبقة العاملة التي تستطيع اليوم ، كما فعلت بورجوازية ١٧٨٠ ، ان تشكل للكاتب جمهوراً ثورياً ، جمهوراً ما يزال افتراضياً

لكنه حاضر حضوراً ثقيلاً . ان عامل ١٩٤٧ يملك ثقافة مهنية ، ويقرأ صحفاً تكنيكية ، ونقابية ، وسياسية ، ولقد وعى نفسه ، ووضعه في العالم ، ويستطيع ان يعلمنا الشيء الكثير ، ولقد عاش مغامرات زماننا كافة ، في موسكو ، في بودابست ، في ميونيخ ، في مدريد ، في ستالينغراد ، في حروب المقاومة . وفي الوقت الذي نكتشف فيه في فن الكتابة الحرية بمظهريها كسلبية وكتجاوز خلاق ، يسعى هو الى تحرير نفسه وبالتالي الى تحرير جميع البشر من الاضطهاد الى الأبد . إن الادب يستطيع ان يعكس له ، هـو المضطهد ، موضوع غضبه . كما انه ، باعتباره منتجاً وثورياً ، موضوع ممتاز لأدب تطبيق . إن واجبنا المشترك معه هو ان ننقض وان نبني . انه يطالب بحق صنع التاريخ في الوقت الذي نكتشف فيه تاريخيتنا . اننا لم نتآلف بعد مع لغته ، كما انه لم يتآلف مع لغتنا . لكننا بتنا نعرف طرق الوصول اليه : فعلينا ، كما سأبين ذلك ، ان نصل الى وسائل الاعلام الجماهيرية . وليس هذا بالأمر البالغ الصعوبة . ونحن نعرف ايضاً انه يتناقش ، في روسيا ، مع الكاتب نفسه ، وان ثمة علاقة جديدة بين الجمهور والمؤلف قد ظهرت هناك ، ليست هي لا بالانتظار السلبي والأنثوي ولا بنقد الكتبة المتخصص . انني لا اؤمن بـ « رسالة » البروليتاريا ، ولا بأنها تستفيد من نعمة مرموقة : فهي مؤلفة من بشر ، عادلين وظالمين ، يمكن ان يضلوا وهم مضللون في غالب الاحيان . لكن ينبغي الا نتردد في القول إن مصير الادب مرتبط بمصير الطبقة العاملة .

ومن سوء الحظ ، ان ثمة ستاراً حديدياً يفصل بيننا وبين هؤلاء البشر الذين « ينبغي » علينا ان نخاطبهم ، في بلدنا : انهم لن يفهموا كلمة مما سنقوله لهم . إن غالبية البروليتاريا ، المحبوسة في إطار حزب وحيد ، المطوقة بدعاوة تعزلها ، تشكل مجتمعاً منغلقاً لا ابواب له ولا نوافذ . وثمة منفذ واحد وحيد اليها ، منفذ ضيق للغاية : الحزب الشيوعي . فهل من المرجو ان ينتسب الكاتب اليه ؟ اذا فعل ذلك لقناعته كمواطن ولقرفه من الادب ،

فهذا حسن ، لقد اختار . لكن أيمكنه ان يصبح شيوعياً ويظل في الوقت نفسه كاتباً ؟

ان الحزب الشيوعي ينسق سياسته مع سياسة روسيا السوفياتية لأننا لا نجد إلا في هذا البلد وحده الملامح الاولية لتنظيم اشتراكي . لكن اذا كان صحيحاً ان روسيا بدأت الثورة الاجتماعية ، فصحيح ايضاً انها لم تفهمها . لقد كان تأخر صناعتها ، وافتقارها الى الكوادر ، وأمية جماهيرها ، تمنعها من تحقيق الاشتراكية بمفردها ، بل من فرضها على بلدان اخرى بعدوى القدوة . ولو امكن للحركة الثورية التي انطلقت من موسكو ان تمتد الى امم اخرى ، لما كفت عن التطور في روسيا نفسها كلما امتدت وتقدمت . لكنها ، لانحصارها داخل الحدود السوفياتية ، تجمدت في نزعة قومية دفاعية ومحافظة لأنه كان لا بد من الحفاظ بأي ثمن على النتائج المكتسبة . ولقد لاحظت روسيا ، في الوقت الذي اصبحت فيه كعبة الطبقات العاملة ، ان من المستحيل عليها ان تأخذ على عاتقها مسؤولية رسالتها التاريخية وان تنكرها في الوقت نفسه . وهكذا اضطرت الى الانطواء على نفسها ، والى ان تبذل جهدها في خلق ملاكات ، وفي تعويض تخلف ادواتها ، وفي الاستمرار بشكلها كثورة متعطلة بواسطة نظام تعسفي . ولما كانت الاحزاب الاوروبية التي تعلن عن ارتباطها بها والتي تعد العدة لسؤدد البروليتاريا ، غير قوية بما فيه الكفاية في اي جزء من اوروبا للانتقال الى الهجوم ، فقد اضطرت روسيا الى استخدام هذه الاحزاب كحصون متقدمة للدفاع عنها . لكن لما كانت هذه الاحزاب لا تستطيع ان تخدمها لدى الجماهير إلا بانتهاجها سياسة ثورية ، ولما لم تكن روسيا قد فقدت الأمل في قيادة البروليتاريا الاوروبية اذا ما ساعدت الظروف على ذلك ذات يوم ، فقد تركت لهذه الاحزاب رايتها الحمراء وعقيدتها . وهكذا تحولت قوى الثورة العالمية لصالح الحفاظ على ثورة ما تزال في حالة الكمون . ولا بد كذلك من الاعتراف بأن الحزب الشيوعي قد مارس ، لشدة ايمانه الصادر عن نية طيبة بقدرته ، ولو على

مدى بعيد ، على الاستيلاء على السلطة عن طريق التمرد ولكثرة ما اعتبر ان مهمته هي اضعاف البورجوازية وشل قوة الحزب الاشتراكي الفرنسي . اقول لا بد من الاعتراف بأنه مارس على المؤسسات والانظمة الرأسمالية نقداً سلبياً يحافظ على مظاهر الحرية الخارجية . لقد كان كل شيء يفيده قبل عام ١٩٣٩ : المقالات النقدية ، والهجائية ، الروايات السوداء ، العنف السيريالي ، الشهادات المخزية عن طرائقنا الاستعمارية . لكن كل شيء قد تفاقم منذ ١٩٤٤ : فقد بسط انزلاق اوروبا الموقف . وبقيت دولتان فقط واقفتين على اقدامهما ، الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة الاميركية . وكل دولة من هاتين الدولتين تخيف الاخرى . ومن الخوف يولد الغضب ، كما هو معروف ، ومن الغضب الضربات . والحال ان الاتحاد السوفياتي هو الأضعف قوة : فقد خرج بالأمس فقط من حرب كان يخشاها منذ عشرين عاماً ، وعليه ان يكسب المزيد من الوقت ، وان يدخل مجدداً في سباق التسلح ، وان يشدد قبضة الدكتاتورية في الداخل ، وان يؤمّن في الخارج حلفاء ، وأتباعاً ، ومراكز .

وتحول التكتيك الثوري الى دبلوماسية : وعلى اوروبا ان تدخل في هذه اللعبة . اذن ينبغي ان تُطمْأن البورجوازية ، وأن تخدّر بالخرافات ، وان يحال بأي ثمن بينها وبين ان يلقي الذعر بها في احضان الانكلو ــ ساكسونيين . لقد مضى الوقت الذي كانت تستطيع فيه « الاومانوتيه »[1] ان تكتب : «كل بورجوازي يصادف عاملاً ينبغي ان يخاف » . إن الشيوعيين لم يكونوا قط اقوياء كما هم اليوم في اوروبا ، ومع ذلك لم تكن فرص الثورة ضئيلة قط كما هي اليوم : واذا كان الحزب يفكر في بلد ما بأن يستولي على السلطة غصباً ، فإن محاولته ستخنق في مهدها : ان الانكلو ــ ساكسونيين يملكون مئة وسيلة للقضاء عليها ، حتى بدون ان يلجؤوا الى السلاح ، كما ان السوفييت

---

(١) الجريدة الرسمية للحزب الشيوعي الفرنسي . (هـ. م)

لن ينظروا اليها بعين الاستحسان . وعلى فرض ان التمرد نجح صدفة ، فإنه سيراوح في مكانه ، دون ان يمتد . واخيراً ، وعلى فرض أنه اصبح بمعجزة ما معدياً ، فإنه سيجازف بأن يكون مناسبة للحرب العالمية الثالثة . اذن فما يعد له الشيوعيون العدة في بلدهم الاصلي ليس هو سؤدد البروليتاريا ، بل الحرب ، والحرب وحدها . واذا انتصر الاتحاد السوفياتي ، فإنه سيبسط نظامه على اوروبا ، وستتساقط الأمم كثمار ناضجة . اما اذا قهرت ، فالويل لهاوللاحزاب الشيوعية. إنّ طمأنة البورجوازيةدون فقدان ثقة الجماهير ، والسماح لها بأن تحكم مع الاحتفاظ بمظاهر الهجوم ، واحتلال مراكز قيادية دونما تورط : هذه هي سياسة الحزب الشيوعي . لقد كنا شهوداً وضحايا بين ١٩٣٩ و ١٩٤٠ لتفسخ حرب ، وها نحن نشهد اليوم تفسخ موقف ثوري .

فإذا ما سأل احد اليوم هل كان على الكاتب ان يقدم خدماته للحزب الشيوعي ليستطيع وصولاً الى الجماهير ، أجبت بلا . إن سياسة الشيوعية الستالينية تتناقض والممارسة الشريفة للمهنة الادبية : ان حزباً يجعل من الثورة مشروعاً له ، ينبغي ألا يكون لديه شيء يخشى ان يخسره . والحال ان الحزب الشيوعي يخشى ان يفقد شيئاً ما وهو يريد ان يحافظ على شيء ما : ولما لم يعد هدفه المباشر ان يوطد بالقوة دكتاتورية البروليتاريا ، بل ان يحافظ على روسيا المطوقة بالخطر ، فإنه يظهر اليوم بمظهر ملتبس : إنه تقدمي وثوري في مذهبه وفي غاياته العلنية ، لكنه اصبح محافظاً في وسائله ، وهو يتبنى ، حتى قبل ان يكون قد استولى على السلطة ، طريقة تفكير وتصنُّع اولئك الذين وصلوا الى الحكم منذ زمن بعيد ، والذين يشعرون ان هذا الحكم يفلت منهم ويريدون ان يتشبثوا به . وثمة شيء مشترك ، ليس هو الموهبة بالمرة ، بين جوزيف دي ميستر [1] والسيد غارودي [2] .

---

(١) جوزيف دي ميستر : فيلسوف فرنسي ديني من غلاة الملكيين. (١٧٥٣-١٨٢١)(هـ.م)
(٢) روجيه غارودي : مفكر فرنسي ماركسي معاصر . (هـ. م)

ويكفي ، بشكل اعم ، ان نتصفح مقالاً شيوعياً ، لنجد فيه ، بكل سهولة ، مئة طريقة محافظة : انهم يقنعون بواسطة التكرار ، بواسطة التخويف ، بواسطة التهديدات المقنّعة ، بواسطة قوة التأكيد المتعجرفة ، بواسطة تلميحات ملغزة الى برهنات لا تُجرى ابداً متظاهرين بأنهم مقتنعون اقتناعاً تاماً رائعاً يرتفع دفعة واحدة فوق كل نقاش ، ويفتن الالباب ، ويصبح في النهاية معدياً . انهم لا يردّون ابداً على الخصم : بل هم يحطّون من شأنه ، فهو من البوليس ، أو من « الانتلجانس سرفيس » ، او هو فاشي . أما الادلة ، فإنهم لا يقدمونها ابداً ، لأنها رهيبة ولأنها تضع موضع اتّهام عدداً كبيراً من الناس . واذا ما تشبثت بمعرفتها ، اجابوك أن قف عند هذا الحد وصدّق الاتّهام لمجرد انه صادر عنهم : « لا ترغمنا على اخراجها ، فقد تحرقك » .

ومجمل القول إن المثقف الشيوعي يتبنى لحسابه موقف الاركان العامة التي ادانت دريفوس معتمدة على وثائق سرية . كما انه يتبنى ايضاً مانوية الرجعيين ، لكنه يقسم العالم حسب مبادىء اخرى . ان التروتسكي بالنسبة الى الستاليني هو تجسيد للشر ، تماماً كما هو شأن اليهودي بالنسبة الى مورا ، وكل ما يصدر عنه هو بالضرورة رديء . وبالمقابل فإن امتلاك بعض الألقاب يزود الانسان بنعمة دائمة . لنقارن هذه الجملة التي قالها جوزيف دي ميستر : « المرأة المتزوجة عفيفة بالضرورة » ، بهذه الجملة التي كتبها احد مراسلي « الآكسيون »[1] : « الشيوعي هو البطل الدائم لعصرنا » . أما أن في الحزب الشيوعي ابطالاً ، فأنا اول من يعترف بذلك . لكن عجباً ! ألا توجد اي نقطة ضعف لدى المرأة المتزوجة ؟ «كلا ، ما دامت قد تزوجت امام الله » . وهل يكفي ان يدخل الانسان في الحزب الشيوعي ليصبح بطلاً ؟ « اجل ، ما دام الحزب الشيوعي حزب الابطال » . لكن اذا ما ذكرت لهم اسم شيوعي اخطأ احياناً ؟ « هذا لأنه لم يكن شيوعياً حقيقياً » .

اذن كان لا بد من تقديم الكثير من الضمانات ومن عيش حياة مثالية ،

---

(١) مجلة كان يصدرها الحزب الشيوعي الفرنسي . (هـ. م)

في القرن التاسع عشر ، حتّى يتمكن الانسان من الاغتسال من خطيئة الكتابة ، في نظر البورجوازيين : ذلك ان الادب بماهيته هرطقة . والموقف لم يتغيّر باستثناء انهم الشيوعيون الآن ، اي ممثلو البروليتاريا المختصون ، يعتبرون الكاتب من حيث المبدأ مشبوهاً . إن المثقف الشيوعي يحمل في نفسه ، وإن كان بعيداً عن كل تجريح في اخلاقه ، هذا العيب الاصلي : لقد انتسب « بملء حريته » الى الحزب . وما دفعه الى اتخاذ هذا القرار هو قراءته المتبصرة لكتاب « الرأسمال » ، ودراسته النقدية للموقف التاريخي ، وحسه الحاد بالعدالة ، والكرم ، وحب التضامن : إن هذا كله يدل على استقلال غير مستحب في نظر الحزب . لقد دخل في الحزب باختيار حر ، فهو يستطيع اذن ان يخرج منه «١٩» . لقد دخل فيه لأنه انتقد سياسة طبقته الاصلية ، فهو يستطيع اذن ان ينتقد سياسة ممثلي طبقته بالتبنّي . اذن فهناك حتّى في العمل الذي يدشن عن طريقه حياة جديدة ، لعنة ستثقل عليه طوال هذه الحياة . ومنذ لحظة انتظامه في الحزب ، تبدأ بالنسبة اليه محاكمة طويلة شبيهة بالمحاكمة التي وصفها لنا كافكا ، حيث الحكام مجهولون والسجلات سرية ، وحيث الاحكام النهائية الوحيدة هي الادانات . ولما كان كل ما يكتبه يمكن ان يحفظ ضده ولما كان يعرف ذلك ، فإن كل اثر من آثاره يأخذ مظهراً ملتبساً باعتباره نداء عاماً باسم الحزب الشيوعي ومرافعة سرية عن قضيته الخاصة في آن واحد معاً . ان كل ما يبدو للقراء ، من الخارج ، سلسلة من التأكيدات النهائية ، يبدو ، داخل الحزب ، وفي نظر الحكام ، محاولة متواضعة وخرقاء للتبرير الذاتي . وحين يبدو « لنا » على ألمع وأنشط ما يكون ، فقد يكون في هذه اللحظة بالذات اكبر مذنب . ويخيل الينا احياناً ــ ولعله يعتقد ذلك هو نفسه ــ انه قد ارتفع في مراتب الحزب وانه اصبح الناطق بلسانه ، لكن هذا امتحان او خدعة : فالدرجات مزورة . فهو حين يعتقد أنه في العالي ، يكون في اسفل سافلين . واقرأوا مئة مرة

كتاباته ، فلن تستطيعوا ابداً ان تقرروا اهميتها الحقيقية : حين كان نيزان [1] ، المسؤول عن السياسة الخارجية في جريدة « هذا المساء » ، يبذل جهده عن نية طيبة ليثبت ان حظنا الوحيد في الخلاص يكمن في حلف فرنسي – روسي ، كان قضاته السريون ، الذين كانوا يتركونه يتكلم ، قد اطلعوا على محادثات ربنتروب [2] مع مولوتوف . واذا كان يعتقد انه يستطيع ان ينجو بنفسه عن طريق طاعة عمياء كطاعة الجثث ، فإنه لمخطىء . لقد طلبوا اليه ان يكون حاد الفكر ، لاذعاً ، صاحياً ، مبتكراً . لكنهم كانوا يلومونه على هذه الفضائل في الوقت نفسه الذي يطالبونه فيه بها لأنها في حد ذاتها ميول نحو الجريمة : فكيف يثقون بالفكر النقاد ؟ وعلى هذا فالخطيئة كامنة فيه كمون الدودة في الثمرة . انه لا يستطيع لا ان يعجب قراءه ، ولا قضاته ، ولا نفسه . انه ليس في نظر الجميع وفي نظر نفسه إلا ذاتية مذنبة تشوه العلم إذ تعكسه على مياه آسنة . ويمكن لهذا التشويه أن يفيد : لما لم يكن القراء يميزون ما هو صادر عن المؤلف وما قد املاه عليه « التطور التاريخي » ، فمن الممكن دوماً التنكر له . ومن المفهوم انه يوسخ يديه في عمله ولما كانت رسالته ان يعبر يوماً فيوماً عن سياسة الحزب الشيوعي ، فإن مقالاته تظل باقية حتى بعد مضي وقت طويل على تغير هذه السياسة ، وانما بها يستشهد خصوم الستالينية حين يريدون ان يظهروا التناقضات او التقلبات . وعلى هذا ، ليس الكاتب مجرد « متهم مذنب » فحسب ، بل يتحمل ايضاً جميع الاخطاء الماضية لأن اسمه يظل مرتبطاً بأخطاء الحزب ، فهو اذن كبش الفداء في كل التطهيرات السياسية .

إلا انه من غير المستحيل ان يقاوم طويلاً اذا ما تعلم ان يلجم ملكاته ،

---

(١) بول نيزان : مفكر وروائي فرنسي معاصر . كان من كبار الشيوعيين ، ثم انسحب من الحزب عندما علم بوجود حلف نازي – روسي عام ١٩٤٠ . ومذ ذاك حاربه الشيوعيون بعنف . وقد مات قتيلا أثناء الحرب العالمية الثانية . (هـ. م)

(٢) يواكيم ربنتروب : سياسي ألماني (١٨٩٣ – ١٩٤٦) . وزير الشؤون الخارجية في عهد الرايخ الثالث من عام ١٩٣٨ الى ١٩٤٥ . حكمت عليه محكمة نورمبورغ بالموت . (هـ.م)

وان يشد اللجام حين تهدد بأن تقوده الى ابعد مما ينبغي . وعليه ايضاً ألا يلجأ الى الاستهتار : فالاستهتار رذيلة لا تقل خطراً عن الارادة الطيبة . فليعرف كيف يجهل ، وليرَ ما لا ينبغي ان يراه ولينسَ كفاية ما رآه حتى لا يكتب عنه ابداً بشرط ان يتذكره في الوقت نفسه الى حد يكفي ليستطيع ، في المستقبل ، ان يتجنب النظر اليه . وليوغل في نقده بعيداً الى حد يكفي لتعيين النقطة التي يليق به ان يوقف نقده عندها ، اي ليتجاوز هذه النقطة كي يستطيع ، في المستقبل ، ان يفلت من إغراء تجاوزها ، لكن عليه ان يعرف كيف يتنكر لهذا النقد التفتيشي ، وكيف يضعه بين هلالين ويعتبر نتائجه لاغية . وباختصار ، عليه ان يعتبر دوماً ان الفكر منته ، محدود من كل الجهات بحدود سحرية ، بضباب ، شأن اولئك البدائيين الذين يستطيعون ان يعدوا حتى العشرين والمحرومين بشكل غامض من القدرة على الذهاب الى ابعد من ذلك : وسوف نسمي هذا الضباب الاصطناعي الذي ينبغي ان يكون مستعداً دوماً لنشره بينه وبين الحقائق الخطرة ، بالمراءاة . بل هذا لا يكفي البتة : فليتجنب الاكثار من الكلام عن المعتقدات ، وليس من المستحسن ان تساط عليها الاضواء الباهرة ، ومؤلفات ماركس ، شأنها شأن توراة الكاثوليك، خطرة على من يقرأها بدون مرشد ضمير : ففي كل خلية يوجد مرشد ، واذا ما انتابتك شكوك او وساوس ، فعليك ان تفتح له صدرك . وينبغي كذلك على الكاتب ألا يصور الكثير من الشيوعيين في رواياته او مسرحياته : انهم يجازفون بألا ينالوا الاعجاب ، اذا كانت لهم عيوبهم ، اما اذا كانوا الكمال بعينه ، فإنهم يبعثون على الملل . ان السياسي الستاليني لا يتمنى البتة أن يجد صورته في الادب لأنه يعرف ان الصورة هي من حيث الاصل نقض . ويستطيع الكاتب التملص اذا صور « البطل الدائم » بوجه ضائع ، واذا اظهره في نهاية القصة ليكون ختامها ومغزاها ، او اذا اوحى بحضوره في كل مكان ، لكن دون ان يظهر هذا الحضور ،

كما فعل دوديه في «الآرليزية»[1]. وليتجنب، ما استطاع، ذكر الثورة: فهذا شيء اكل الدهر عليه وشرب. ان بروليتاريا اوروبا لا تملك، شأنها شأن البورجوازية، التحكم في مصيرها: ان التاريخ يُكتب في مكان آخر. وينبغي ان تنسى البروليتاريا ببطء احلامها القديمة، وان يُستبدل بهدوء كبير منظور التمرد بمنظور الحرب. واذا ما نفذ الكاتب جميع هذه التعليمات، فإنه لن يصبح محبوباً مع ذلك. انه فم غير مجدٍ. انه لا يعمل بيديه. وهو يعرف ذلك، ويشكو من عقدة نقص، فهو خجل تقريباً من مهنته، ويبذل من الاخلاص في الانحناء امام العمال بقدر ما كان يبذل جول لوميتر[2] وهو ينحني، عام ١٩٠٠، امام الجنرالات.

واثناء ذلك، راح المذهب الماركسي ييبس في مكانه، دون ان تمتد اليه يد: لقد انحط الى مذهب حتمي سخيف نتيجة فقدان المناقشات الداخلية. لقد قال ماركس وانجلز ولينين مئة مرة إن العملية الديالكتيكية ينبغي ان تحل محل التفسير بالعلل، لكن الديالكتيك لا يسمح للناس بأن يجمدوه في صيغ التعليم المسيحي. انهم ينشرون في كل مكان المذهب البدائي القائل بأن الحقيقة لا توجد إلا في المذهب الوضعي، ويفسرون التاريخ باصطفافات من السلاسل السببية والمستوية، ولقد ارغم آخر مفكر من كبار مفكري الشيوعية الفرنسية، بوليتزر، على ان يعلّم، قبل الحرب بقليل، بأن «الدماغ يفرز الفكر» كما تفرز الغدد الداخلية هرموناتها. وحين يريد المثقف الشيوعي ان يفسر، اليوم، التاريخ او المسالك البشرية، فإنه يستعير من العقيدة البورجوازية سيكولوجية حتمية النزعة مؤسسة على قانون المصلحة والميكانيكية.

---

(١) ميلودراما من ثلاثة فصول كتبها دوديه ولحنها جورج بيزيه. وتدور حول حب شاب لفتاة لم يرها قط، مما يؤدي في النهاية الى انتحاره. (هـ. م)

(٢) ناقد أدبي ومؤلف مسرحي فرنسي (١٨٥٣ – ١٩١٤). وهو من أتباع المدرسة الانطباعية، وأسلوبه نادر النقاء. (هـ. م)

لكن ثمة ما هو اسوأ من ذلك : ان نزعة الحزب الشيوعي المحافظة تترافق اليوم بانتهازية تناقضها . فليس المقصود الحفاظ على الاتحاد السوفياتي ، بل ايضاً مداراة البورجوازية . انهم يتكلمون اذن لغتها : يتكلمون عن الأسرة ، والوطن ، والدين ، والاخلاقية . وما داموا في الوقت نفسه لم يتخلوا عن ارادة إضعافها ، فإنهم سيحاولون ان يضربوها فوق ارضها بالذات ، بمزايدتهم على مبادئها . ونتيجة هذا التكتيك التوفيق بين نزعتين محافظتين متناقضتين : السكولائية المادية والمذهب الاخلاقي المسيحي . والحق يقال انه ليس من الصعب على الانسان ، اذا تخلى عن كل منطق ، ان ينتقل من هذه النزعة الى تلك ، لأن كلتيهما تفترضان الموقف العاطفي عينه : اعني التشبث بمواقف مهددة ، ورفض النقاش ، وإخفاء الخوف وراء الغضب . لكن على المثقف ، من حيث تعريفه ، ان يستعمل « ايضاً » المنطق . انهم يطلبون منه اذن ان يغطي التناقضات بما يشبه لعبة الاستغماية . وعليه ان يبذل جهده في التوفيق بين ما لا يقبل التوفيق ، وان يربط بالقوة افكاراً تتنافر ، وان يخفي نقاط الالتحام بطبقات مترأرئة بالاسلوب الجميل . هذا بدون ان نتكلم عن تلك المهمة التي القيت على عاتقه موخراً : ألا هي ان يسرق تاريخ فرنسا من البورجوازية ، وان يضم فيري [1] الكبير ، وبارا [2] الصغير ، والقديس فانسان دي بول [3] ، وديكارت . يا للمثقفين الشيوعيين المساكين : لقد هربوا من عقيدة طبقتهم الاصلية ، لكن ليجدوها من جديد لدى طبقتهم المختارة . لقد انتهى الضحك هذه المرة . العمل ، الاسرة ، الوطن : عليهم ان يغنوا . اني لأتصور انهم يشتهون في غالب الاحيان ان يعضوا . لكنهم قيدوا انفسهم : انهم يتركونهم ينبحون ضد

---

(١) فلاح فرنسي تميز ببسالته في الحرب ضد الانكليز مات عام ١٣٥٨ . (هـ . م)

(٢) جوزيف بارا : طفل مشهور ببطولته أثناء الثورة الفرنسية وقد قتله الملكيون لأنه رفض ان يصيح « عاش الملك » (١٧٧٩ - ١٧٩٣) . (هـ . م)

(٣) قديس مسيحي مشهور بحبه الفقراء (١٥٨١ - ١٦٦٠) . (هـ . م)

اشباح او ضد بعض الكتّاب ممن ظلوا احراراً ولا يمثّلون شيئاً .

قد تذكرون لي مؤلفين مشهورين . يقيناً . اني أعترف بأنه كانت لهم موهبة . لكن أهي صدفة ان يكونوا قد فقدوها ؟ لقد بينت سابقاً ان الأثر الفني ، وهو الغاية المطلقة ، يتعارض بماهيته مع النفعية البورجوازية . فهل ثمة من يعتقد انه يستطيع ان يتلاءم والنفعية الشيوعية ؟ انه قد يجد ، في حزب ثوري اصيل ، المناخ المناسب لتفتّحه ، لأن تحرير الانسان وقيام المجتمع اللاطبقي هما مثله هدفان مطلقان ، مطلبان غير مشروطين يمكن لهذا الأثر الفني ان يعكسهما في مطالبه . لكن الحزب الشيوعي دخل اليوم في دائرة الوسائل الجهنمية ، وهو يريد ان يتخذ ويحتفظ بمراكز – مفاتيح ، اي وسائل الحصول على الوسائل . وحين تبتعد الغايات ، وحين تربل الوسائل على مد النظر كالهوام ، فإن العمل الفني يصبح بدوره وسيلة . انه يدخل في السلسلة ، وتصبح غاياته ومبادئه خارجية عنه . ويُحكم من الخارج ، ولا يعود يتطلب شيئاً ، ويعتبر ان الانسان هو المعدة او ما تحت المعدة . ان الكاتب يحتفظ بظاهر الموهبة ، اي فن ايجاد كلمات تلمع ، لكن ثمة شيئاً ما ، في الداخل ، قد مات ، وانقلب الادب الى دعاوة «٢٠» . ومع ذلك فإن السيد غارودي ، الشيوعي والدعاوي ، يتهمني بأني حفّار قبور . اني استطيع ان ارد اليه الشتيمة ، لكني افضل ان ارافع وأنا مقر بالذنب : فلو كنت استطيع ، لدفنت الادب بيديّ الاثنتين بدلاً من ان يجعله يخدم الغايات التي يستعمله غارودي من اجلها . لكن عجباً ! ان حفاري القبور قوم شرفاء ، لهم حتماً نقابتهم ، ولعلهم شيوعيون . انني افضل ان اكون حفار قبور على ان اكون خادماً .

وما دمنا بعد احراراً ، فإننا لن نركض لننضم الى كلاب حراسة الحزب الشيوعي . ان موهبتنا أمر لا يتعلق بنا ، لكن لما كنا قد اخترنا مهنة الكتابة ، فإن كلاً منا مسؤول عن الادب ، وإنه لأمر يتعلق بنا ان يسقط مجدداً

في الاستلاب أو ألا يسقط . يُزعم احياناً ان كتبنا تعكس تردد الطبقة البورجوازية التي لا تقرر لا ان تقف الى جانب البروليتاريا ولا الى جانب الرأسمالية . هذا غير صحيح : فقد اتخذنا موقفنا . ويردون علينا بأن اختيارنا مجرد وغير ناجع ، وبأنه لعبة مثقفين إن لم يترافق بانتمائنا الى حزب ثوري : انا لا انكر ذلك ، لكنها ليست غلطتنا إن كان الحزب الشيوعي قد تجرد من ثوريته . صحيح اننا لا نستطيع تقريباً اليوم ، في فرنسا ، ان نصل الى الطبقات الشغيلة عن غير طريقه . لكنه تشتت الفكر هو وحده الذي يؤدي الى الخلط بين قضيتها وقضيته . وحتى لو استطعنا ، باعتبارنا مواطنين ، وفي ظروف دقيقة التحديد ، ان ندعم سياسته بأصواتنا في الانتخابات ، فهذا لا يعني أن علينا ان نخضع له قلمنا . واذا كان طرفا الاختيار هما حقاً البورجوازية والحزب الشيوعي ، فإن الاختيار في مثل هذه الحال مستحيل . ذلك انه لا يحق لنا ان نكتب لطبقة مضطهدة « لا غير » ، ولا ان نتضامن مع حزب يطلب منا ان نعمل وضميرنا غير مرتاح وعلى اساس المراءاة . وبقدر ما يستقطب الحزب الشيوعي ، رغماً عنه تقريباً ، آمال طبقة مضطهَدة كاملة تدفعه دفعاً لا تمكنه مقاومته الى المطالبة ، خوفاً من ان يصبح صفراً على الشمال ، بتدابير معينة كالسلم مع الفيتنام او زيادة الاجور ، تدابير تتجه سياسته كلها الى تجنبها ، فإننا مع هذا الحزب ضد البورجوازية ، وبقدر ما تعترف بعض الاوساط البورجوازية ذات الارادة الطيبة بأن الروحية ينبغي ان تكون في آن واحد معاً سلبية حرة وبناء حراً ، فإننا مع هؤلاء البورجوازيين ضد الحزب الشيوعي . وبقدر ما تتناقض العقيدة المتيبسة ، الانتهازية ، المحافظة ، الحتمية النزعة ، مع ماهية الادب بالذات ، فإننا ضد الحزب الشيوعي وضد البورجوازية على حد سواء . وهذا يعني بوضوح اننا نكتب ضد جميع الناس ، وأن لدينا قراء ، لكن لا جمهور . اننا معلقون ، نحن البورجوازيين المقاطعين للطبقة البورجوازية وإن كانت اخلاقنا ما تزال بورجوازية ، والمنفصلين عن البروليتاريا بالحاجز الشيوعي .

والمتحررين من الوهم الارستقراطي ، اقول إننا معلقون في الهواء ، وارادتنا الطيبة لا تخدم احداً ، ولا حتى انفسنا ، ولقد دخلنا في زمن الجمهور الذي لا وجود له . والأنكى من ذلك اننا نكتب ضد التيار . لقد ساهم مؤلفو القرن الثامن عشر في صنع التاريخ لأن المنظور التاريخي آنذاك كان الثورة ، ولأن الكاتب يستطيع وينبغي عليه ان يقف الى جانب الثورة اذا ما ثبت له انه ليس هناك من وسيلة اخرى لوضع حد لاضطهاد ما . لكن الكاتب لا يستطيع اليوم في اي حال من الاحوال ان يوافق على حرب ، لأن البنية الاجتماعية للحرب هي الدكتاتورية ، لأن نتائجها هي بنت الصدفة دوماً ، ولأنها تكلف ، على كل الاحوال ، اكثر بكثير مما تفيد ، واخيراً لأن الادب يستلب فيها بتحوله الى اداة لحشو الدماغ . ولما كان منظورنا التاريخي هو الحرب ، ولما كانوا يرغموننا على الاختيار بين الكتلة الانكلو ـ ساكسونية والكتلة السوفياتية ، ولما كنا نرفض ان نعد العدة لها مع هذه الكتلة او تلك ، فقد سقطنا خارج التاريخ وبتنا نتكلم في الصحراء . بل لم يعد لنا حتى ذلك الوهم بأن نربح دعوانا بالاستئناف : فلن يكون هناك استئناف ونحن نعرف ان مصير آثارنا بعد وفاتنا لن يتعلق لا بموهبتنا ولا بجهودنا ، بل بنتائج الحرب القادمة : اننا سنوضع تحت جدار من الصمت في حال انتصار الاتحاد السوفياتي الى ان نموت مرة ثانية . اما في حال انتصار اميركي ، فإن أخيارنا سيوضعون في قماقم التاريخ ولن يستطيعوا خروجاً منها بعد ذلك .

ان الرؤية الصاحية لأقتم موقف هي ، بحد ذاتها ، فعل تشاؤم : انها تعني بالفعل ان هذا الموقف قابل لأن يكون موضع تفكير ، اي اننا لسنا ضائعين فيه كما لو اننا في غابة مظلمة ، واننا نستطيع على العكس ان ننسلخ عنه بالفكر على الاقل ، وان نبقيه تحت نظرنا ، اي ان نتجاوزه بالتالي وان نأخذ قراراتنا بمواجهته ، حتى لو كانت هذه القرارات ميئوسة . وفي الوقت الذي تنكرنا فيه جميع الكنائس وتحرمنا من الدخول اليها ، وفي الوقت الذي يبدو فيه فن الكتابة ، المحصور بين الدعاوات ، قد فقد فعاليته

الخاصة . في هذا الوقت يجب ان يبدأ التزامنا . وليس المقصود ان نزيد ونضخم مطالب الادب . بل ان نخدمها فقط كلها معاً ، ولو بدون أمل .

١ – اولاً ان نحصي قراءنا الافتراضيين ، اي الفئات الاجتماعية التي لا تقرأنا لكن التي تستطيع ان تقرأنا . ولا اعتقد اننا نتغلغل عميقاً لدى المدرسين ، وهذا مؤسف : فلقد حدث في الماضي أن افادوا كوسطاء بين الادب والجماهير «٢١» . ولقد اختار الكثيرون منهم ، اليوم: انهم يذّبون تلاميذهم عن العقيدة المسيحية او عن العقيدة الستالينية ، حسب الموقف الذي اتخذوه . وثمة آخرون يترددون : انهم هم الذين يتوجب علينا ان نصل اليهم . لقد كتب الكثير عن البورجوازية الصغيرة ، المرتابة ، المضللة دوماً ، التي قد يدفعها ضلالها الى السير وراء المحرضين الفاشيين . انني لا اعتقد ان الكتّاب كتبوا « لها » «٢٢» كثيراً ، باستثناء نشرات الدعاوة . لكنها مع ذلك مفتوحة من بعض جوانبها لمن يريد الوصول اليها ، وذلك عن طريق بعض عناصرها . وهناك ايضاً تلك الفئات الشعبية ، البعيدة المنال اكثر من البورجوازية الصغيرة . والتي يصعب تمييزها ويصعب اكثر التأثير فيها ، تلك الفئات التي لم تنتم الى الشيوعية او التي تتحرر منها وتجازف بأن تسقط في اللامبالاة المستسلمة أو في استياء لا يمكن تحديده . وباستثناء ذلك ، لا شيء : فالفلاحون لا يقرأون تقريباً – وإن ازدادت نسبة قراءتهم عما كانت عليه عام ١٩١٤ – والطبقة العاملة مغلقة دوننا . هذه هي معطيات المشكلة : انها غير مشجعة لكن ينبغي ان نتدبر امرنا معها .

٢ – كيف نضم الى جمهورنا الفعلي بعضاً من هؤلاء القراء بالقوة ؟ ان الكتاب عاطل ، انه يؤثر على من يفتحه ، لكنه لا ينفتح من نفسه . وليس هناك مجال « للتبسيط » : فلو لجأنا اليه لأصبح ادبنا عبارة عن « خربشة » وسنكون قد ألقينا به في احضان الدعاوة لأننا رغبنا في ان نجنبه خطرها . لا بد اذن من اللجوء الى وسائل جديدة : وهي موجودة اصلاً . فلقد اطلق عليها الاميركان اسم « وسائل الإعلام الجماهيرية » وهي الوسائل

الحقيقية التي نملكها لغزو الجمهور الافتراضي : الصحيفة . الاذاعة . السينما . وبالطبع ، ينبغي علينا ان نخرس وساوسنا : يقيناً إن الكتاب هو انبل الاشكال واقدمها ، ويقيناً ينبغي دوماً ان نعود اليه ، لكنْ هناك فن « ادبي » للاذاعة ، وللفيلم ، وللافتتاحية ، وللريبورتاج . لا حاجة البتة الى التبسيط : فالسينما . بماهيتها ، تتحدث الى الجماهير . انها تحدثها عن الجماهير وعن مصيرها . والاذاعة تفاجىء الناس على المائدة او في سريرهم ، في اللحظة التي يكونون فيها قد صاروا بلا دفاع ، لحظة الوحدة بما فيها من استسلام شبه عضوي ، وهي تستفيد من هذه اللحظة اليوم لتسخر منهم . لكنها ايضاً اللحظة التي يمكن ان نخاطب فيها نيتهم الطيبة : انهم لم يبدأوا بعد بتمثيل شخصياتهم او انهم ما عادوا يمثلون . لقد استطعنا ان نصل اليهم اذن : لكن بقي ان نتعلم كيف نتكلم بالصور ، ونعبر عن افكار كتبنا بهذه اللغات الجديدة .

وليست المسألة ان نسمح باقتباس آثارنا للشاشة او لإذاعة راديو – فرنسا : انما ينبغي ان نكتب مباشرة للسينما ، للموجات . والصعوبات التي ذكرتها آنفاً تتأتى من ان الراديو والسينما هما آلات : ولما كانت تستلزم رؤوس اموال ضخمة ، فليس هناك مفر من ان تكون اليوم بين يدي الدولة او الشركات المغفلة المحافظة . واذا كانوا يتوجهون الى الكاتب فهذا من قبيل سوء التفاهم ، فهو يعتقد انهم يطلبون منه عمله الذي ليس لهم من حاجة به ، في حين انهم لا يريدون الا توقيعه الذي له تأثيره . ولما كان يفتقر الى الحس العملي كثيراً الى حد لا يستطيعون معه بشكل عام ان يقنعوه بأن يبيع الواحد دون الآخر ، لذلك فإنهم يحاولون على الاقل ان يجعلوه يكتب شيئاً ينال الرضى ويضمن ارباحاً للمساهمين ، او ان يقوم بالدعاوة لسياسة الدولة ويخدمها . وفي كلتا الحالتين ، يثبتون له بالاحصائيات ان الانتاج الرديء يصيب من النجاح اكثر مما يصيب الانتاج الجيد ، وحين يطلعونه على ذوق الجمهور الفاسد ، يطلبون اليه ان يجاريه . وحين يكتمل العمل ، يعهدون

فيه ، ليتأكدوا تمام التأكد من انه دون الدون . الى بعض الاغبياء ليقصّوا منه ما يرون انه زائد . لكن على هذه النقطة على وجه التحديد يجب ان يتركز نضالنا . فليس من المناسب ان ننخفض لنرضي ، بل على العكس ان نكشف للجمهور عن متطلباته الخاصة وان نرفعه ، رويداً رويداً ، الى ان يصبح « بحاجة الى القراءة » . ينبغي ان نستسلم ظاهرياً ، وان نفرض انفسنا ، وان نعزز مراكزنا ، اذا امكن ، بنجاحات سهلة . وان نستفيد من ثم من فوضى الاجهزة الحكومية ومن عدم كفاءة بعض المنتجين لنقلب هذه الاسلحة ضدهم . وفي مثل هذه الحال ، سيلقي الكاتب بنفسه في المجهول : انه سيتكلم ، في الظلام ، الى اناس يجهلهم ، الى اناس لم يوجه الكلام اليهم قط إلا للكذب عليهم . انه سيعير صوته لغضباتهم ولهمومهم . وسيتمكن ، بواسطته ، اناس لم تعكسهم سابقاً اي مرآة ، اناس تعلموا ان يبتسموا وان يبكوا كالعميان ، دون ان يروا انفسهم ، اقول سيتمكنون من ان يجدوا انفسهم على حين غرة تجاه صورتهم . من يجرؤ على الزعم بأن الأدب سيضيع في مثل هذه العملية ؟ اني اعتقد على العكس انه سيربح : ان الاعداد الكاملة والكسرية التي كانت تمثل الحساب كله ، لا تمثل اليوم إلا قطاعاً صغيراً من علم الاعداد . وكذلك حال الكتاب : إن « الادب الكلي » ، اذا ما قدر له ان يرى النور ، ستكون له جذوره المركبة ، وجبره ، واعداده الوهمية . ولا يزعمن احد ان هذه الصناعات لا علاقة لها بالفن : فالطباعة ايضاً بعد كل شيء صناعة. ولقد اكتسبها مؤلفو الماضي لنا . ولا اعتقد اننا سنستعمل ذات يوم « وسائل الاعلام الجماهيرية » استعمالاً كاملاً ، لكن من المستحسن ان نبدأ بغزوها من اجل خلفائنا . والمؤكد ، على كل حال ، هو اننا اذا لم نستخدمها ، فسيتوجب علينا ان نذعن لفكرة اننا لن نكتب ابداً إلا لبورجوازيين .

٣ ــ البورجوازيون ذوو الارادة الطيبة ، المثقفون ، المعلمون ، العمال غير الشيوعيين : على فرض اننا نؤثر على هذه العناصر المتنافرة جميعها

معاً ، فكيف نجعل منها جمهوراً ، اي وحدة عضوية من القراء والمستمعين والمتفرجين ؟

لنتذكر بأن الانسان الذي يقرأ يتجرد على نحو ما من شخصيته الخبرية ، ويفلت من احقاده ، من مخاوفه ، من مطامعه ، ليرتفع الى اعلى مستوى من حريتــه . وهذه الحرية تعتــبر العمل الادبي غــاية مطلقة ومن خلاله الانسانية : انها تؤسس نفسها على انها تطلّب غير مشروط ازاء ذاتها ، وازاء المؤلف والقراء الممكنين : انها تستطيع اذن ان تتحد بـ « الارادة الطيبة » الكانتية التي تعامل الانسان ، في كل الظروف ، كغاية لا كوسيلة . وهكذا يدخل القارىء ، عن طريق متطلباته بالذات ، في اتحاد الارادات الطيبة الذي سماه كانت « موطن الغايات » ، والذي يساهم آلاف القراء ، في كل نقطة من الارض ، وفي كل لحظة ، في الحفاظ عليه رغم انهم يجهلون بعضهم بعضاً . لكن لكي يصبح هذا الاتحاد المثالي مجتمعاً عينياً ، فلا بد ان يحقق شرطين : الاول ان يستبدل القراء المعرفة المبدئية التي يملكها كل واحد منهم عن الآخرين باعتبارهم جميعاً نماذج متفردة للانسانية ، أن يستبدلوا هذه المعرفة بحدس او على الاقل بإحساس بحضورهم الجسدي وسط هذا العالم ، والثاني ان تقيم هذه الارادات الطيبة المجردة فيما بينها علاقات واقعية بصدد احداث حقيقية ، بدل ان تظل متوحدة وبدل ان تطلق في الفراغ نداءات لا تمس احداً بصدد الشرط الانساني ، وبتعبير آخر ان تدخل هذه الارادات الطيبة ، اللازمنية، في التاريخ بحفاظها على نقائها وان تحول مطالبها الشكلية الى مطالب مادية وتأريخية . واذا لم يحدث هذا ، فإن موطن الغايات لن يدوم بالنسبة الى كل واحد منا اكثر من زمن قراءتنا . فنحن ننسى ، بانتقالنا من الحياة الخيالية الى الحياة الواقعية ، هذا المجتمع المجرد ، الإضماري ، الذي لا يقوم على اي اساس . ومن هنا يتأتى ما سأسميه بتضليلي القراءة الاساسيين .

حين يشعر الشاب الشيوعي ، وهو يقرأ « اوريليان »[1] . وحين يشعر الطالب المسيحي وهو يقرأ « الرهينة »[2] ، بفرح جمالي للحظة من الزمن ، فإن شعورهما يشتمل على تطلب كوني ، ويحوطهما موطن الغايات بأسواره الشبحية . لكن هذين الكتابين مدعومان في الوقت نفسه من قبل جماعية عينية – هناك الحزب الشيوعي ، وهنا جامعة المؤمنين – توافق عليهما وتعلن عن حضورهما بين سطورهما : فقد تحدث احد الكهنة عنهما من فوق منبر الوعظ ، واوصت بهما « الاومانوتيه » . ان الطالب لا يشعر قط انه وحيد حين يقرأ ، فالكتاب يتخذ طابعاً مقدساً ، انه اداة من ادوات العبادة ، وتصبح القراءة طقساً ، وعلى وجه التحديد مناولة[3] . وبالمقابل ، اذا ما فتح شخص مثل ناتانائيل كتاب « الاغذية الارضية » ، فإنه يطلق ، ما إن يشعر بالدفء ، النداء العاجز نفسه الى ارادة البشر الطيبة ، ولا يرفض عندئذ موطن الغايات ، المُحْضَر إحضاراً سحرياً ، ان يتجلى . بيد ان حماسته تظل متوحدة توحداً عميقاً : فالقراءة ههنا « انفصالية » . ان الكتاب يحرضه على اسرته ، على المجتمع الذي يحيط به . انه يفصله عن الماضي وعن المستقبل ، ليضعه وجهاً لوجه مع حضوره العاري في اللحظة . انه يعلّمه ان ينزل الى داخل ذاته ليتعرف رغباته الأكثر خصوصية وليحصيها . واذا كان هناك وجود ، في اي مكان من العـالم ، لناتانائيل آخر ، غارق في القراءة ذاتها وفي البحران نفسه ، فإن صاحبنا ناتانائيل لا يبالي به : فالرسالة غير موجهة الى احد سواه ، وفك ألغازها هو فعل من افعال الحياة الداخلية ، ومحاولة من محاولات الانعزال . وفي النهاية ، يدعونه الى رمي الكتاب ، والى فسخ حلف المطالب المتبادلة الذي كان يربطه بالمؤلف ،

---

(١) رواية للكاتب الشيوعي لويس آراغون . (هـ. م)

(٢) رواية للكاتب المسيحي بول كلوديل . (هـ. م)

(٣) المناولة عند المسيحيين هي تناول الخبز والخمر المتحولين الى جسد المسيح ودمه أثنـاء الذبيحة الإلهية . (هـ. م)

فلا يكون بذلك قد وجد شيئاً آخر غير ذاته؛ ذاته ككيان منفصل . وسنقول ، بلغة دوركهايم ، إن تضامن قراء كلوديل عضوي وإن تضامن قراء جيد ميكانيكي .

ان الادب يجازف ، في كلتا الحالتين ، بأفدح الاخطار . فحين يكون الكتاب مقدساً ، فإنه لا يستمد صفته الدينية من نياته او من جماله ، بل يتلقاها من الخارج ، وكأنها ختم ، ولما كانت اللحظة الاساسية في القراءة في هذه الحالة هي التناول ، اي الاندماج الرمزي بالمجتمع ، فإن الأثر المكتوب يصبح لا أساسياً ، اي يصبح عن حق اداة من ادوات الاحتفال . وهذا ما يظهره بما فيه الكفاية من الوضوح مثال نيزان : كان الشيوعيون يقرأونه بحماسة حين كان شيوعياً . لكن لا تخطر لأي ستاليني فكرة العودة الى كتبه بعد ان ارتد ومات . ان كتبه ما عادت تمثل في نظر هذه العيون التي تقف موقف الحذر الا صورة الخيانة بالذات . لكن لما كان قارىء «حصان طروادة»[1] او «التآمر»[1] يوجه ، في عام ١٨٣٩ ، نداء غير مشروط وغير زمني الى انتماء كل انسان حر ، ولما كان الطابع المقدس لهذه الآثار ، من جهة اخرى ، وعلى العكس ، مشروطاً وزمنياً ويشتمل على امكانية رفضها كما لو انها قرابين مدنسة ، في حالة حرمان مؤلفها من المناولة ، او على امكانية نسيانها فقط اذا ما غيّر الحزب الشيوعي سياسته ، فإن هذين الاحتمالين المتناقضين يهدمان معنى القراءة بالذات «٢٣» . وليس ثمة ما يدعو الى الدهشة في هذا ما دمنا قد رأينا المؤلف الشيوعي يهدم من جانبه معنى الكتابة بالذات : وهكذا تنغلق الدائرة . فهل من الواجب اذن ان نتدبر امرنا بحيث نُقرأ سراً ، بل خلسة ، وهل ينبغي ان ينضج العمل الفني كرذيلة جميلة ذهبية في اعماق النفوس المتوحدة ؟ اعتقد هنا ايضاً انني ألمح تناقضاً : لقد اكتشفنا حضور الانسانية قاطبة في العمل الفني ، والقراءة هي اتصال بين القارىء والمؤلف وسائر القراء : فكيف يمكنها في الوقت

(١) من روايات بول نيزان . (هـ م)

نفسه ان تدعو الى التفرقة ؟

اننا لا نريد ان يتقلص جمهورنا ، مهما كان عديداً ، الى تصافٍ من القراء الفرديين ، ولا ان تتحقق وحدته عن طريق العمل المتعالي لحزب او لكنيسة . ان القراءة ينبغي أن تكون لا اتصالاً صوفياً ولا عادة سرية ، بل ترابطاً بين رفاق . ونحن نعترف من جهة اخرى بأن الاعتماد الشكلي الخالص على الارادات الطيبة المجردة يترك كل انسان في انعزاله الاصلي . ومع ذلك فإنما من هنا يجب ان ننطلق : واذا ما فقدنا هذا الخيط الموجه ، فإننا سنضيع على حين غرة في ادغال الدعاوة او في اللذائذ الانانية لأسلوب « يفضل نفسه » على كل مـــا عداه . إذن ، فمن مهمتنـــا نحن ان نحول موطن الغايات الى مجتمع عيني ومنفتح ــ وهـــذا بواسطة مضمون آثارنا بالذات .

واذا ما ظل موطن الغايات تجريداً شاحباً ، فهذا لأنه لا يمكن تحقيقه بدون تعديل موضوعي للموقف التاريخي . ولقد ادرك ذلك كانت حق الادراك ، على ما اعتقد : لكنه كان تارة يعتمد على تحول ذاتي محض للموضوع الاخلاقي ، وييأس تارة اخرى من لقاء ارادة طيبة واحدة على هذه الارض . والواقع ان تأمل الجمال يمكن ان يبعث فينا النية الشكلية الخالصة في معاملة البشر كغايات ، لكن هذه النية ستبدو باطلة عند التطبيق مادامت البنى الاساسية في مجتمعنا ما تزال بنى اضطهادية . هذه هي المفارقة الراهنة في الاخلاق : فإذا ما استغرقت في معاملة بعض الاشخاص المختارين ، كزوجتي ، او ابني ، او اصدقائي ، او المحتاج الذي اصادفه في طريقي ، كغايات مطلقة ، واذا ما تشبثت بتأدية جميع واجباتي تجاههم ، فإنني سأستهلك في ذلك حياتي ، وسأضطر الى المرور مرور الكرام بمظالم العصر ، والصراع الطبقي ، والاستعمار واللاسامية ، الخ ، ــ واخيراً الى « الاستفادة من الاضطهاد لأصنع الخير » . ولما كان هذا الاضطهاد موجوداً في علاقات الشخص بالشخص ، وبشكل ادق ، في نياتي بالذات ، فإن الخير الذي احاول ان اصنعه سيكون فاسداً

من الاساس ، وسينقلب الى شر جذري . لكني بالمقابل اذا ما القيت بنفسي في المشروع الثوري ، فإنني اجازف بألا يعود لدي وقت فراغ للعلاقات الشخصية ، بل اجازف ، وهذا اسوأ ايضاً ، بأن يقودني منطق العمل الى معاملة معظم البشر ورفاقي بالذات كوسائل . لكن اذا ما بدأنا بالتطلب الاخلاقي الذي يتضمنه الشعور الجمالي رغماً عنه ، فإننا نكون قد أحسنّا الانطلاق : ينبغي ان نضفي الصفة التاريخية على ارادة القارىء الطيبة ، اي ان نثير ، إن امكن هذا ، عن طريق تنظيم عملنا الشكلي ، نيته في معاملة الانسان في كل حالة كغاية مطلقة ، وأن نوجه ، عن طريق « موضوع » كتابتنا بالذات ، نيته نحو جيرانه ، اي نحو المضطهَدين في عالمنا . لكننا لن نكون قد فعلنا شيئاً اذا لم نظهر له علاوة على ذلك ، ومن خلال لحمة الكتاب بالذات ، انه يستحيل عليه ان يعامل البشر العينيين كغايات في المجتمع المعاصر . وعلى هذا سنقوده بيدنا الى ان نجعله يرى ان ما يريده في الحقيقة هو إلغاء استغلال الانسان للانسان ، وأن موطن الغايات الذي طرحه دفعة واحدة في الحرس الجمالي ليس إلا مثلاً اعلى لن نقترب منه إلا بعد تطور تاريخي طويل . وبتعبير آخر ، علينا ان نحول ارادته الطيبة الشكلية الى ارادة عينية ومادية تريد تغيير « هذا العالم » بوسائل محددة ، للمساهمة في قيام الغايات العيني في المستقبل . ذلك ان الارادة الطيبة غير ممكنة في هذه الايام ، او ليست هي بالاحرى ولا تستطيع ان تكون إلا العزم على جعل الارادة الطيبة ممكنة، ومن هنا كان يجب ان يتجلى « توتّر » خاص في مؤلفاتنا ، يذكر من بعيد بالتوتر الذي تكلمت عنه بصدد ريشارد رايت . ذلك ان جزءاً كبيراً من الجمهور الذي نريد ان نكسبه ما يزال يستهلك ارادته الطيبة في علاقات الشخص بالشخص . كما ان الجزء الآخر قد اخذ على عاتقه ، لأنه ينتمي الى الجماهير المضطهَدة ، ان يحصل بجميع الوسائل على تحسين مادي لمصيره . اذن ينبغي علينا ان نعلّم اولئك ان ملكوت الغايات لا يمكن ان يتحقق بدون ثورة وأن نعلم هؤلاء في الوقت نفسه ان الثورة لا يمكن

تصورها إلا اذا هيأت ملكوت الغايات . وهذا التوتر الدائم هو الذي سيحقق ، اذا ما استطعنا ان نثبت فيه ، وحدة جمهورنا . وبكلمة واحدة ، علينا ان نناضل في كتاباتنا لمصلحة حرية الشخص والثورة الاشتراكية . وغالباً ما زُعم انه لا يمكن التوفيق بينهما : وإنها لمهمتنا نحن ان نبين بلا كلل ان احداهما تستلزم الأخرى .

لقد ولدنا في حظيرة البورجوازية وقد علمتنا هذه الطبقة قيمة مكاسبها : الحريات السياسية ، والحصانة الفردية ، الخ . ونحن ما زلنا بورجوازيين بثقافتنا ، بطريقتنا في الحياة ، وبجمهورنا الحالي . لكن الموقف التاريخي يحثنا في الوقت نفسه على الانضمام الى البروليتاريا لبناء مجتمع بلا طبقات . ومما لا ريب فيه ان البروليتاريا لا تهتم ، حالياً ، اهتماماً كبيراً بحرية التفكير : فلديها مشاغل اخرى . وتتظاهر البورجوازية ، من جهة اخرى ، بأنها لا تفهم حتى ما تعنيه كلمة « الحريات المادية » . وعلى هذا فإن كل طبقة تستطيع ، بهذا الصدد على الاقل ، ان تحتفظ بضمير سعيد ما دامت تجهل احد حدّيّ التنافض . إلا اننا نحن الذين نجد انفسنا في موقف المتأملين ، المتوزعين بين هذه الطبقة وتلك ، مع انه ليس لدينا الآن شيء نتأمل فيه ، نجد انفسنا قد حكم علينا بأن نعاني هذا التطلب المزدوج كما لو انه هوى . ان هذا التطلب هو مشكلتنا الشخصية كما انه مأساة عصرنا . وقد يقال بالطبع إن هذا التناقض الذي يمزقنا يتأتى من انه لا تزال فينا بقايا من العقيدة البورجوازية التي لم نعرف كيف نتحرر منها ، وقد يقال ، من الجهة الاخرى ، اننا مصابون بالسنوبزم الثوري واننا نريد ان نضع الادب في خدمة غايات لم يخلق لها . إن مثل هذا الكلام لا اهمية له : لكن هذه الاصوات تجد صدى متنوعاً لدى البعض منا ممن يشكون من ضمير تعيس . فمن المناسب اذن ان نتفهم الحقيقة التالية : ربما كان من المغري ان نتخلى عن الحريات الشكلية كي ننكر انكاراً تاماً اصلنا البوجوازي ، لكن هذا كافٍ ليسيء اساءة بالغة الى مشروع الكتابة . ولعله من الابسط لنا ان نترفع عن المطالب المادية

لنكتب « ادباً خالصاً » بضمير مطمئن ، لكننا نكون بالتالي قد نكصنا عن اختيار قرائنا من خارج الطبقة المضطهِدة . اذن فعلينا ان نتجاوز التعارض في انفسنا ومن اجل انفسنا . ولنقنع انفسنا اولاً بأنه قابل لأن يُتجاوز : ان الادب يقدم لنا الدليل على ذلك من نفسه ، لأنه عمل حرية كلية متوجهة الى حريات مطلقة ، ولأنه يُظهر بالتالي على طريقته ، باعتباره نتاجاً حراً لنشاط خلاق ، كلية الشرط الانساني . واذا كان تصور حل شمولي يتجاوز ، من جهة اخرى ، قوى معظمنا ، فإنه لواجب علينا ان نتغلب على التعارض بواسطة الف تركيب تفصيلي . إن علينا في كل يوم أن نتخذ موقفنا في حياتنا ككتّاب ، في مقالاتنا ، وفي كتبنا . وذلك شريطة ان نحافظ دوماً على حقوق الحرية الكلية ، التي هي تركيب فعلي للحريات الشكلية والمادية ، كمبدأ موجه . ولتتجلَّ هذه الحرية في رواياتنا ، في دراساتنا ، في مسرحياتنا . وما دامت شخصياتنا لم تتمتع بعد بهذه الحرية ، اذا كانت من زماننا ، فلنعرف على الاقل كيف نظهر ما تتحمله من كونها لا تملكها . ولم يعد يكفي ان نفضح بأسلوب جميل الاستغلالات والمظالم ، ولا ان نخلق سيكولوجية براقة وسلبية عن الطبقة البورجوازية ، ولا حتى ان نضع ريشتنا في خدمة الاحزاب الاجتماعية : فلكي ننقذ الادب ، فلا بد ان نأخذ موقفنا « في ادبنا » ، لأن الأدب هو بماهيته اتخاذ لموقف . ان علينا ان نرفض في جميع الميادين الحلول التي لا تستوحي بعمق المبادىء الاشتراكية ، لكن علينا في الوقت نفسه ان نبتعد عن جميع المذاهب وجميع الحركات التي تعتبر الاشتراكية غاية مطلقة . ان الاشتراكية في نظرنا ينبغي ألا تمثل الغاية الاخيرة ، بل غاية البداية ، او اذا فضلنا الوسيلة الاخيرة قبل الغاية التي هي تمليك الشخص الانساني لحريته . وعلى هذا ينبغي لمؤلفاتنا ان تقدم نفسها الى الجمهور تحت مظهر مزدوج باعتبارها سلبية وبناء .

السلبية اولاً . اننا نعرف التقاليد الكبيرة للادب النقدي التي تمتد جذورها الى نهاية القرن الثامن عشر : فقد كان هذا الادب يهدف الى أن يفصل ،

بواسطة التحليل ، في المفهوم الواحد بين ما يعود اليه وبين ما أضفته عليه التقاليد او اضاليل الاضطهاد . لقد كان الكتّاب من امثال فولتير او الموسوعيين يعتبرون ممارسة هذا النقد احدى مهامهم الاساسية . وما دامت مادة الكاتب واداته اللغـــة ، فمن الطبيعي ان تكون وظيفـــة الكتّـــاب تنظيف ادواتهم . ولقد تخلى الكتاب ، في الحقيقة ، عن وظيفة الادب السلبية هذه ، في القرن التالي ، وربما كان السبب في ذلك ان الطبقة الحاكمة آنذاك كانت تستخدم المفاهيم التي اوجدها واكدها من اجلها كبار كتاب الماضي وانه كان هناك نوع من التوازن ، في البداية ، بين مؤسساتها ومراميها ونوع الاضطهاد الذي تمارسه وبين المعنى الذي كانت تعطيه للكلمات التي تستخدمها . فمن الواضح ، على سبيل المثال ، ان كلمة « الحرية » لم تكن تعني قط في القرن التاسع عشر إلا الحرية السياسية وان جميع اشكال الحرية الاخرى كان يشار اليها تحت اسم « فوضى » او « اباحة » . كذلك فإن كلمة « ثورة » كانت تستمد معناها بالضرورة من ثورة تاريخية كبرى ، هي ثورة ١٧٨٩ . ولما كانت البورجوازية تتعامى عن قصد واتفاق عام عن المظهر الاقتصادي لهذه الثورة ، ولما كانت لا تذكر الا نادراً جداً ، في تاريخها ، غراشوس بابوف ووجهات نظر روبسبيير ومارا ، لتمنح ديمولان [1] والجيرونديين تقديرها الرسمي ، لذا ينتج عن ذلك ان لفظة « الثورة » كانت تعني تمرداً سياسياً ناجحاً وكانت تصلح ليشار بها الى احداث ١٨٣٠ و ١٨٤٨ التي لم تؤد في الواقع إلا الى تغيير طفيف في الجهاز الحاكم . إن هذا الضيق في معاني المفردات كان يحول ، بالطبع ، دون فهم بعض مظاهر الواقع التاريخي ، او البسيكولوجي ، او الفلسفي . لكن لما كانت هذه المظاهر غير جلية وواضحة من نفسها ، ولما كانت ترجع بالاحرى الى تململ صامت في وعي الجماهير او وعي الفرد اكثر مما ترجع الى عوامل فعلية من الحياة الاجتماعية او

(١) كاميل ديمولان ، من رجال الثورة الفرنسية . اتهم بالاعتـــدال وأعدم بالمقصلة . كان من خصوم روبسبير . (هـ م)

الشخصية ، لذا فإننا ندهش من نقاء الالفاظ الجاف ومن وضوح المعاني الساكن ، اكثر مما ندهش من نقصها . فكتابة « معجم فلسفي » في القرن الثامن عشر ، كانت تعني نخر الطبقة الحاكمة نخراً بطيئاً صامتاً . لقد كان ليتريه[1] ولاروس[2] ، في القرن التاسع عشر ، بورجوازيين وضعيين ومحافظين : فالمعاجم تهدف فقط الى الاحصاء والى التثبيت . وازمة اللغة التي وسمت الادب ، في فترة ما بين الحربين ، تأتت من ان المظاهر المهملة والمنسية للواقع التاريخي والبسيكولوجي قد اندفعت على حين غرة ، بعد نضج صامت ، لتحتل المقام الاول ، بيد اننا لم نكن نملك ، لنسمي هذه المظاهر ، الا الجهاز اللفظي نفسه . ولعل الأمر ليس على جانب كبير من الخطورة ، لأن المسألة لم تكن، في معظم الاحيان ، إلا مسألة تعميق مفاهيم وتغيير تعاريف : فحين نتمكن على سبيل المثال من تجديد معنى كلمة « الثورة » وذلك بأن نعتبر هذه اللفظة معبرة عن ظاهرة تاريخية تشمل في آن واحد معاً تغير نظام الملكية وتغير الجهاز السياسي واللجوء الى التمرد ، نكون قد حققنا ، دونما جهود كبيرة ، تجديد قطاع كامل من اللغة الفرنسية ، وستتخذ الكلمة ، بعد ان تشربت حياة جديدة ، نقطة انطلاق جديدة . لكن ينبغي ان نلاحظ فقط ان العمل الاساسي الذي ينبغي ان نمارسه على اللغة هو ذو طبيعة تركيبية ، في حين انه كان تحليلياً ايام فولتير : علينا ان نوسع ونعمق ، ونفتح الابواب ليدخل منها ، تحت مراقبتنا ، قطيع الافكار الجديدة . وهذا يعني على وجه التحديد ان نكون ضد النزعة الاكاديمية مئة بالمئة . لكن ما يعقد مهمتنا للغاية لسوء الحظ هو اننا نعيش في عصر دعاوة . ففي عام ١٩٤١ ، لم يكن المعسكران الخصمان يتنازعان إلا على الله ، ولم يكن الأمر خطيراً جداً آنذاك . اما اليوم ، فهناك خمسة او ستة

---

(١) اميل ليتريه : لغوي فرنسي . مؤلف « معجم اللغة الفرنسية » . من أتباع اوغست كونت . (١٨٠١ - ١٨٨١) . (هـ. م)

(٢) بيير لاروس : مبتكر فكرة معجم « لاروس » المشهور . (١٨١٧-١٨٧٥) . (هـ.م)

معسكرات متعادية تريد ان تستأثر لنفسها بالمفاهيم – المفاتيح ، لأنها هي التي لها اكبر التأثير على الجماهير . اننا لنذكر كيف ان الالمان حافظوا على المظهر الخارجي للصحف الفرنسية في فترة ما قبل الحرب ، وعلى عناوينها ، وترتيب مقالاتها ، بل حتى على نوع حروفها الطباعية ، كيما يستخدموها في نشر افكار تتعارض كل التعارض مع الافكار التي اعتدنا ان نجدها في صحفنا : كانوا يظنون اننا لن ننتبه الى التغير الذي طرأ على محتوى الغلاف ، ما دام الغلاف لم يتبدل . وكذلك شأن الكلمات : إن كل طرف يدفعها الى الأمام ، وكأنها حصان طروادة ، ونحن نتركها تدخل لأنهم يلوحون امام انظارنا بالمعنى الذي كان لها في القرن التاسع عشر . وما إن تدخل هذه الكلمات الى الحصن المرام ، حتى تنفتح وتنتشر منها فينا كالجيوش معانٍ اجنبية ، غريبة ، وهكذا يكون قد تم الاستيلاء على الحصن قبل ان نكون قد اخذنا حذرنا واحتراسنا . ومنذاك ، لا يعود من مجال لا للمحادثة ولا للخصام . وقد تبين بريس – باران هذه الحقيقة جيداً ، فهو يقول ما معناه : اذا استعملت كلمة الحرية امامي ، فإنني لا اقف مكتوف الايدي ، انني اما أن اوافق وإما ان اعارض . لكني لا افهم منها ابداً ما تفهمه منها انت ، وعلى هذا فإننا نتكلم في الفراغ . هذا صحيح : لكنه داء معاصر . ففي القرن التاسع عشر ، كان معجم ليتريه يمكن ان يوجد الوفاق بيننا . وقبل الحرب الاخيرة ، كنا نستطيع الرجوع الى معجم لالاند[1] . اما اليوم ، فلم يعد هناك من حَكَم . والواقع اننا جميعاً متواطئون معاً ، لأن هذه المفاهيم المنسابة تخدم سوء نيتنا . وليس هذا كل شيء : فكثيراً ما لاحظ اللغويون ان الكلمات تحافظ ، في الفترات المضطربة ، على آثار من الهجرات الكبرى : لنتصور جيشاً بربرياً يجتاح بلاد الغال ، ولنتصور كيف يتلهى الجنود بلغة البلاد الاصلية ، ألن تزيف اللغة في مثل هذه الحال لمدة طويلة ؟ ولغتنا ما تزال الى اليوم محتفظة بآثار الغزو النازي . كانت كلمة « اليهودي »

(١) واضع أشهر معجم فلسفي فرنسي معاصر ، ويعرف بـ « معجم لالاند » . (هـ. م)

تعني في الماضي نمطاً معيناً لإنسان من الناس . ولعل النزعة اللاسامية الفرنسية قد ادخلت عليها شيئاً من الذم ، لكن كان من السهل تجريدها منه : اما اليوم فإننا نخشى استعمالها ، لأنها ترن كتهديد ، او إهانة ، او كتحدٍ . وكانت كلمة اوروبا ترجع الى الوحدة الجغرافية والاقتصادية والتاريخية للقارة القديمة . اما اليوم فهي تحتفظ برائحة من النزعة الجرمانية والعبودية . بل ان كلمة بريئة ومجردة مثل « التعاون » اصبحت ذات صيت مريب . ولما كانت روسيا السوفياتية ، من ناحية اخرى ، في حالة عطب ، فإن الكلمات التي كان الشيوعيون يستخدمونها قبل الحرب هي ايضاً في حالة عطب . إنها تقف في منتصف الطريق الى معناها ، تماماً كما يقف المثقفون الستالينيون في منتصف الطريق من تفكيرهم ، او انها تتيه في طرق جانبية . والتحولات الطارئة على كلمة « الثورة » لها دلالتها العميقة في هذا الصدد . لقد استشهدت ، في مقال لي ، بعبارة قالها صحفي تعاون مع النازي : « المحافظة ، هذا هو شعار الثورة القومية » . واليوم اضيف اليها هذه العبارة التي صدرت عن مثقف شيوعي : « الانتاج هو الثورة الحقيقية » . وقد وصلت الامور الى حد بتنا معه نقرأ مؤخراً في فرنسا على لافتات انتخابية : « التصويت للحزب الشيوعي ، تصويت من اجل الدفاع عن الملكية » «٣٤» . وبالعكس ، اي الناس اليوم ليس اشتراكياً ؟ انني اذكر اجتماعاً عقد بين عدد من الكتّاب — جميعهم يساريون — رفضوا فيه ان يستعملوا ، في بيانهم ، كلمة الاشتراكية « لأن الحديث عنها قد كثر اكثر مما ينبغي » . والواقع اللغوي اليوم معقد للغاية الى حد انني لا اعرف ما اذا كان هؤلاء الكتاب قد رفضوا الكلمة من اجل السبب الذي تذرعوا به ، ام لأنها تخيفهم لما اصابها من تشويه . اننا نعرف ، بالأصل ، ان لفظة « الشيوعي » تدل في الولايات المتحدة على كل مواطن اميركي لا يصوت للجمهوريين ، وان كلمة « فاشستي » تدل في اوروبا على كل مواطن اوروبي لا يصوّت للشيوعيين . ومما يزيد الطين بلة ان المحافظين الفرنسيين يعلنون ان النظام

السوفياتي — الذي لا يستوحي نظرية عرقية ، ولا نظرية لاسامية ، ولا نظرية حربية — هو نظام وطني — اشتراكي ، في حين ان اليساريين يعلنون ان الولايات المتحدة — التي هي ديمقراطية رأسمالية مع دكتاتورية مبهمة للرأي العام — تنهل من معين الفاشية .

ان وظيفة الكاتب ان يسمي الهر هراً . واذا كانت الكلمات مريضة ، فمن واجبنا نحن ان نشفيها . وبدلاً من ذلك ، نجد الكثيرين يعيشون من هذا المرض . ان الادب الحديث ، في كثير من الحالات ، هو سرطان كلمات . انني اريد ان يكتب الكتّاب « حصان زبدة » ، لكنهم ، بمعنى ما ، لا يفعلون شيئاً آخر غير الذي يفعله من يتكلمون عن الولايات المتحدة الفاشية او عن الوطنية — الاشتراكية الستالينية . ولا شيء اكثر ضرراً ، على الاخص ، من الممارسة الادبية التي تسمى ، على ما اعتقد ، نثراً شعرياً ، والتي هي عبارة عن طريقة في استخدام الكلمات من اجل التناغمات الغامضة التي ترن حولها والتي هي مكونة من معان مبهمة تتناقض مع الدلالة الواضحة .

انني اعرف : لقد كانت ميزة الكثيرين من الكتاب ان يدمروا الكلمات ، تماماً كما كانت ميزة السيرياليين ان يدمروا الذات والموضوع معاً : وبذلك عبروا عن اعلى نقطة بلغها ادب الاستهلاك . لكن ينبغي لنا اليوم ، كما بينت ، ان نبني . واذا لم نستنكر كما فعل بريس — باران عدم تطابق اللغة مع الواقع ، فإننا نكون متواطئين مع العدو ، اي مع الدعاوة . ان واجبنا الاول ككتاب هو ان نعيد اذن للغة كرامتها . فبعد كل شيء ، اننا نفكر بالكلمات . ولا بد ان نكون بلهاء وادعياء حتى نعتقد اننا نرشح بجمال عجيب ليست اللغة جديرة بالتعبير عنه . ثم انني لا اثق بما لا يمكن ايصاله ، لأنه هو مصدر كل عنف . وحين يبدو لنا اليقين الذي نتمتع به غير قابل لأن يشاطرنا فيه الآخرون ، فلا يبقى امامنا إلا ان نضرب ، او نحرق ، او نشنق . كلا : ان قيمتنا لا تفضل قيمة حياتنا وانما من حياتنا ينبغي ان يحكم علينا ، كما ان فكرنا لا يفضل لغتنا قيمة وينبغي ان يُحكم عليه

من الطريقة التي يستخدمها بها . واذا اردنا ان نعيد للكلمات خصائصها فلا بد من ان نقوم بعملية مزدوجة : ان نقوم من ناحية اولى بتنظيف تحليلي يطهرها من معانيها الطفيلية ، وان نقوم من الناحية الثانية بتوسيع تركيبي يجعلها مطابقة للموقف التاريخي . واذا ما اراد كاتب ان يقف كل جهده على هذه المهمة ، فإن حياته كلها لن تكفي لهذا العمل . اما لو اشتركنا جميعاً في العملية ، فإننا سنجح فيها دون ان نتكلف مثل هذه المشقة الكبيرة .

ليس هذا كل شيء : فنحن نعيش في عصر الاضاليل . وثمة اضاليل اساسية تنبع من بنية المجتمع بالذات . وهناك غيرها ثانوية . وعلى كل الاحوال ، فإن النظام الاجتماعي يقوم اليوم على تضليل الوجدانات ، وكذلك شأن الفوضى . لقد كانت النازية تضليلاً ، والديغولية تضليل آخر ، والكاثوليكية تضليل ثالث . ومما لا شك فيه ، حالياً ، ان الشيوعية الفرنسية تضليل رابع . ويقيناً ، اننا نستطيع ألا نأخذ هذه الاضاليل بعين الاعتبار ، ونستطيع ان نقوم بأداء عملنا بشرف ، دون تهجم عدواني . لكن لما كان الكاتب يتوجه الى حرية قارئه ، ولما كان كل وجدان مضلل يميل ، باعتباره متواطئاً مع التضليل الذي يقيده ، الى الاستمرار في حالته هذه ، لهذا فإننا لن نستطيع ان نحافظ على الادب الا اذا اخذنا على عاتقنا مهمة ايقاظ جمهورنا من التضليل الواقع فيه . ولهذا ايضاً كان من واجب الكاتب ان يتخذ موقفه ضد جميع المظالم ، من أنى اتت . . ولما كانت كتاباتنا لن يكون لها من معنى اذا لم نحدد لأنفسنا هدفاً معيناً ، وأعني به ان نعمل من اجل ملكوت الحرية البعيد الذي يتحقق عن طريق الاشتراكية ، لهذا فإن علينا ، في كل حالة ، ان نسلط الاضواء على كل اغتصاب للحريات الشكلية والشخصية او على اضطهاد مادي او على الاثنين معاً . وعلينا ، من وجهة النظر هذه ، ان نفضح سياسة انكلترا في فلسطين وسياسة الولايات المتحدة في اليونان في الوقت نفسه الذي نفضح فيه عمليات النفي السوفياتية . واذا ما قيل لنا اننا نعلق على انفسنا اهمية بالغة واننا سخيفون حقاً وصبيانيون اذ نأمل بأننا

سنغير مجرى العالم ، فإننا سنجيب اننا لا نتعلل بأي وهم ، لكننا نعتقد ان المناسب مع ذلك ان تقال بعض الاشياء ، ولو كان ذلك فقط من اجل ان ننقذ ماء وجهنا في نظر ابنائنا ، واننا على كل الاحوال لا نطمح طموحاً مجنوناً في التأثير على وزارة الخارجية الاميركية ، لكننا نطمح — طموحاً اقل جنوناً — في التأثير على رأي مواطنينا . غير انه لا ينبغي ان نطلق دونما هدف ، ودونما تمييز ، الضربات الكتابية الكبيرة . إن علينا ، في كل حالة ، ان نسدد الى الهدف المنشود . لقد اراد لنا شيوعيون سابقون ان نرى في روسيا السوفياتية العدو رقم (١) لأنها افسدت فكرة الاشتراكية بالذات ، ولأنها حولت دكتاتورية البروليتاريا الى دكتاتورية البيروقراطية . وهم بالتالي يتمنون ان نقف كل وقتنا على تضخيم المظالم واعمال العنف التي ترتكب فيها . وهم يدعون في الوقت نفسه ان المظالم الرأسمالية جلية كل الجلاء وانها لا تهدد بأن تخدع احداً : لهذا فإننا سنضيع وقتنا اذا ما وقفناه على فضحها . انني اخشى ان اكون دارياً بالمصالح التي تخدمها هذه النصائح . فمهما تكن المظالم المرتكبة ، يتوجب علينا ، قبل ان نصدر حكماً عليها ، ان ندرس وضع البلد الذي يرتكبها والمنظور الذي يرتكبها من خلاله . فمن الواجب اولاً ان نثبت ، على سبيل المثال ، ان التصرفات الحالية للحكومة السوفياتية لا تمليها عليها ، عند التحليل الاخير ، رغبتها في حماية الثورة المعطوبة وفي « الثبات » الى اليوم الذي يعود بمقدورها فيه ان تستأنف سيرها الى الامام . في حين ان اللاسامية وكراهية الاميركان للزنوج ، واستعمارنا وموقف الدول من فرانكو تهدف هي الاخرى ، وإن كانت تؤدي في غالب الاحيان الى مظالم ليس لها ذلك الطابع المسرحي البارز ، الى الابقاء على النظام الراهن ، نظام استغلال الانسان لأخيه الانسان . قد يقال : ليس ثمة احد يجهل ذلك . وربما كان هذا صحيحاً : لكن اذا لم يكن هناك من يقول ذلك ، فما الفائدة من معرفته ؟ انها لمهمتنا ككتّاب ان نصور العالم وان نشهد عليه . وعلى كل ، وحتى لو ثبت ان السوفياتيين والحزب الشيوعي ينشدون

اهدافاً ثورية اصيلة ، إلا ان هذا لا يمنع ان نحكم على « الوسائل » . واذا ما اعتبرنا الحرية مبدأ وغاية كل نشاط انساني ، فإننا نرتكب الخطأ نفسه اذا ما حكمنا على الوسائل بالغاية او على الغاية بالوسائل . فالغاية هي بالاحرى الوحدة التّركيبية للوسائل المستخدمة . اذن فهناك وسائل تهدد بأن تهدم الغاية التي اخذت هذه الوسائل على عاتقها ان تحققها ، وذلك بتحطيمها ، بمجرد حضورها ، الوحدة التركيبية التي تريد هذه الوسائل ان تدخل فيها . ولقد حاول البعض ان يحدد بصيغ شبه رياضية الشروط التي يمكن معها ان يقال عن وسيلة من الوسائل انها مشروعة : فأدخل في هذه الصيغ احتمالية الغاية ، وقربها ، ومردودها مقابل ما تكلفه الوسيلة المستعملة . انه ليخيل الينا اننا نواجه من جديد بنتهام ١ وحساب اللذائذ . وانا لا اقول إن صيغة من هذا النوع لا يمكن ان تطبق في بعض الحالات ، كما في الفرضية الكمية التي توجب التضحية ببعض الحيوات الانسانية مقابل انقاذ غيرها . لكن المشكلة ، في اغلب الحالات ، مختلفة كل الاختلاف : فالوسيلة المستعملة تدخل على الغاية تغيراً « نوعياً » لا يمكن بالتالي قياسه . فلنتصور حزباً ثورياً يكذب متعمداً على مناضليه ليحميهم من الشكوك ، ومن ازمات الضمير ، ومن الدعاوة المعادية . ان الغاية المنشودة هي إلغاء نظام اضطهادي ، لكن الكذب في حد ذاته اضطهاد . فهل يمكن ان نخلد الاضطهاد بحجة اننا نريد ان نضع له حداً ؟ وهل ينبغي ان نستعبد الانسان حتى نحرره تحريراً افضل ؟ قد يقال إن الوسيلة موقتة . كلا ، إنها لا تكون موقتة اذا ما ساهمت في خلق انسانية كاذبة ومكذوب عليها ، ذلك ان البشر الذين سيستلمون السلطة لن يكونوا هم الذين يستحقون ان يضعوا ايديهم عليها . والمبررات التي كانت لهم ، مبررات إلغاء الاضطهاد ، تلغيها بدورها الطريقة التي يتصرفون بها من أجل إلغاء هذا الاضطهاد . وعلى هذا فإن سياسة الحزب الشيوعي

---

(١) ارميا بنتهام : فيلسوف انكليزي . أخلاقه النفعية تقوم على حساب اللذائذ . (١٧٤٨ - ١٨٣٢) . (ه. م)

القائمة على الكذب على مناضليه ، وعلى الافتراء ، وعلى اخفاء هزائمه واخطائه ، تسيء الى الهدف الذي ينشده بالذات . ومن السهل من جهة اخرى أن يجيبونا انه ليس بالإمكان في حالة الحرب – وكل حزب ثوري هو في حالة حرب – ان تقال الحقيقة كلها للجنود . فالمسألة اذن هنا هي مسألة قياس . لكن ما من صيغة جاهزة تعفينا من الدراسة والتمحيص في كل حالة خاصة . وهذه الدراسة ، انما علينا نحن ان نقوم بها . ولو ترك السياسي لنفسه ، لاختار دوماً أسهل الوسائل ، اي لانزلق في المنحدر . ولا تملك الجماهير ، المخدوعة بالدعاوة ، الا ان تتبعه . فمن يستطيع اذن أن يمثل للحكومة ، وللأحزاب ، وللمواطنين ، قيمة الوسائل المستعملة إن لم يكن هو الكاتب ؟ هذا لا يعني ان علينا ان نعارض دوماً استعمال العنف . انني اعترف بأن العنف ، مهما يكن الشكل الذي يتزيا به ، هو فشل . لكنه فشل محتم لأننا نعيش في عالم عنف . واذا كان صحيحاً ان اللجوء الى العنف ضد العنف يهدد بأن يخلد العنف ، إلا انه من الصحيح ايضاً ان العنف هو الوسيلة الوحيدة لوضع حد للعنف . لقد كتبت احدى الصحف ، بأسلوب فخم ، أن علينا ان نرفض كل تعاون مباشر او غير مباشر مع العنف من انى جاء ، وفي اليوم التالي كانت هي اول صحيفة اعلنت عن قيام المعارك الاولى في حرب الهند الصينية . انني اسألها اليوم : ما العمل لرفض كل إسهام غير مباشر في اعمال العنف ؟ اذا لم تقولوا شيئاً ، فأنتم بالضرورة مع الاستمرار في الحرب : فالانسان مسؤول دوماً عما لا يحاول ان يمنعه . لكن اذا ما توصلتم الى انهائها فوراً وبأي ثمن ، فسوف تكونون سبب بعض المذابح وسترتكبون العنف بحق جميع الفرنسيين الذين لهم مصالح هناك . انني لا اتكلم بالطبع عن تسويات ، باعتبار ان الحرب قد نجمت اصلاً عن تسوية . العنف من اجل العنف : عليكم ان تختاروا . لكن حسب مبادىء اخرى . ان السياسي يتساءل إن كان نقل القوات ممكناً ، وإن كانت متابعة الحرب ستقلب الرأي العام ضده ، ويتساءل ايضاً عما سيكون صداها الدولي . لكن من واجب الكاتب ان يحكم على

الوسائل ، لا من وجهة نظر اخلاق مجردة ، لكن من خلال منظور هدف محدد ، ألا وهو تحقيق الديمقراطية الاشتراكية . اذن لا ينبغي علينا ان ندرس مشكلة الغاية والوسائل التي طرحها العصر الحديث على الصعيد النظري فحسب ، بل علينا ايضاً ان نتأمل فيها في كل حالة عينية .

إن امامنا ، كما نرى ، عملاً كثيراً . لكن حين نستهلك حياتنا في النقد ، من يستطيع ان يلومنا على ذلك ؟ لقد اصبحت مهمة النقد «كلية » ، وهي تلزم الانسان كلية . لقد كانت الاداة ، في القرن الثامن عشر ، جاهزة . وكان مجرد استعمال العقل التحليلي يكفي لتنظيف المفاهيم . اما اليوم ، ولما كان لا بد من التنظيف والتكميل معاً ، ولا بد من الدفع الى الامام حتى يتم الاجهاز على المفاهيم التي اصبحت كاذبة لأنها توقفت في الطريق ، فإن النقد قد اصبح « ايضاً » تركيبياً . انه يتطلب عمل جميع ملكات الابتكار . وهو بدلاً من ان يكتفي باستخدام عقل كوّنه قرنان من الرياضيات ، يعمل هو بنفسه على العكس في تكوين العقل الحديث ، بحيث يكون اساسه اخيراً الحرية الخلاقة . ومما لا شك فيه انه لا يأتي من نفسه بحل ايجابي . لكن من يأتي بمثل هذا الحل اليوم ؟ انني لا ارى في كل مكان إلا صيغاً قديمة ، وترميمات وتسويات غير صادرة عن حسن نية ، واساطير بالية اعيد طلاؤها بعجلة . ولو لم نفعل شيئاً سوى ان نفقأ واحدة فواحدة جميع هذه المثانات المنفوخة بالهواء ، فإننا نكون قد استحققنا عن جدارة قرّاءنا .

غير ان النقد كان في حوالي ١٧٥٠ إعداداً مباشراً لتغيير النظام ، باعتبار انه كان يساهم في إضعاف الطبقة المضطهِدة بتهديمه عقيدتها . اما اليوم فليست الحال كذلك ، باعتبار ان المفاهيم التي علينا ان ننقدها تنتمي الى جميع العقائد والى جميع المعسكرات . وعلى هذا ، لم تعد السلبية هي وحدها القادرة على خدمة التاريخ ، حتى ولو انتهت الى ايجابية . ان الكاتب المنعزل يستطيع ان يكتفي بمهمته كناقد ، لكن على ادبنا ، في مجموعه ، ان يكون

على الاخص بنّاء . وهذا لا يعني ان علينا ان نتخذ مهمة لنا ، معاً ام على حدة ، ايجاد عقيدة جديدة . ففي كل عصر ، وكما بينت ذلك ، انما هو الادب بكليته الذي يكون العقيدة ، ذلك لأنه يكوّن الكلية التركيبية ، المتناقضة في غالب الاحيان «٢٥» لكل ما امكن للعصر ان ينتجه لينير نفسه ، بما في ذلك الموقف التاريخي والمواهب . لكن ما دمنا قد اعترفنا بأن علينا ان نكتب ادب عمل وتطبيق ، فمن المناسب ان نحافظ على كلمتنا هذه حتى النهاية . ان الوقت لم يعد وقت « الوصف » ولا « السرد » . كما اننا لا نستطيع ان نقتصر على « التفسير » . إن الوصف ، حتى البسيكولوجي منه ، هو متعة تأملية خالصة . والتفسير قبول ، وتبرير لكل شيء . وكلاهما يفترضان ان اللعبة قد تمت . لكن اذا كان الادراك بالذات عملاً ، واذا كان إظهار العالم يعني دوماً ، بالنسبة الينا ، الكشف عنه من خلال منظور تغيّر ممكن ، اذن فعلينا ، في عصر الحتمية هذا ، ان نكشف للقارىء ، في كل حالة عينية ، عن قوته وقدرته على الفعل وهدم الفعل ، اي باختصار قدرته على التأثير . إن الوضع الراهن ، وهو وضع ثوري من حيث انه لا يُحتمل مطلقاً ، يظل وضعاً راكداً وآسناً لأن البشر ما عادوا يملكون مصيرهم بأيديهم . ان اوروبا تستنكف امام المعركة القادمة وتسعى الى اتقائها اكثر مما تسعى الى ان تصفّ نفسها في معسكر المنتصرين ، وروسيا السوفياتية تعتقد انها وحيدة ومحصورة كخنزير بري يهرب امام صيادين مستفرسين ، واميركا ، التي لا تخشى الامم الاخرى ، ترتعد فرائصها امام ثقلها الخاص . فهي كلما ازدادت غنى ، ازدادت ثقلاً ، فتترك نفسها ، وقد أرهقها الشحم والصلف ، لتنجرّ ، مغمضة العينين ، الى الحرب : ونحن ايضاً لا نكتب إلا لبضعة افراد في بلدنا ولحفنة غيرهم في اوروبا . لكن علينا ان نذهب للبحث عنهم حيث هم ، اي ضائعين في عصرهم ضياع الإبر في كومة من التبن ، لنذكرهم بقدراتهم . لنأخذهم في مهنتهم ، في اسرتهم ، في طبقتهم ، في بلدهم ، ولنقس معهم عبوديتهم ، لكن ليس بغاية ان

نمكنها منهم اكثر فأكثر : بل لنظهر لهم ان ابسط حركة ميكانيكية يقوم بها العامل تتضمن اصلاً النفي الكامل للاضطهاد . وعلينا ألا نعتبر ابداً وضعهم امراً واقعاً ، بل علينا ان نعتبره مشكلة ، وان نبين لهم ان هذا الوضع يستمد شكله وحدوده من افق امكانيات لا متناه ، وبكلمة واحدة انه ليس له من وجه إلا الوجه الذي يعطونه اياه بالطريقة التي اختاروا بها ان يتجاوزوه . لنعلمهم انهم ضحايا ومسؤولون عن كل شيء في آن واحد معاً ، وانهم مضطهَدون ومضطهِدون ومتواطئون مع مضطهِديهم ، وانه لا يمكن التفريق بين ما يعانيه الانسان وبين ما يتقبله وبين ما يريده . لنبين لهم ان العالم الذي يعيشون فيه لا يتحدد ابداً إلا بالرجوع الى المستقبل الذي يتطلعون اليه امامهم ، وما دامت القراءة تكشف لهم عن حريتهم ، فلنستفد منها لنذكرهم بأن هذا المستقبل الذي يتموضعون فيه للحكم على الحاضر ليس شيئاً آخر سوى المستقبل الذي يبلغ فيه الانسان ذاته ويدرك نفسه اخيراً ككلية بواسطة قيام « مجتمع الغايات » . ذلك ان حس العدالة وحده يسمح للانسان بأن يسخط على مظلمة خاصة ، اي على وجه التحديد ان يعيها كمظلمة . واخيراً ، عندما ندعوهم الى النظر من وجهة نظر مجتمع الغايات حتى يمكنهم ان يفهموا عصرهم ، علينا ألا نتركهم جاهلين بما يقدمه هذا العصر من فرص مناسبة لتحقيق مقاصدهم . لقد كان المسرح في الماضي مسرح « طباع » : كان المؤلفون يظهرون على المسرح شخصيات متفاوتة التعقيد ، لكن كاملة ، ولم يكن للموقف من دور سوى ان يبرز هذه الطباع وهي في حالة تشابك ، مبيناً كيف ان كلاً يتأثر بعمل غيرها . ولقد بينت في مكان آخر كيف ان تعديلات هامة قد طرأت في هذا المجال منذ بعض الوقت : فقد عاد عدة مؤلفين الى مسرح الموقف . لم تعد هناك طباع : فالأبطال هم حريات واقعة في الفخ ، مثلنا جميعاً . فما هو المخرج ؟ إن كل شخصية لن تكون شيئاً آخر إلا اختيار مخرج ولن تساوي اكثر من المخرج المختار . وإنه لمن المرجو ان يصبح الادب كله اخلاقياً يطرح مشكلة

كهذا المسرح الجديد. اقول إخلاقياً، لا مهذباً للأخلاق: اي ان يظهر فقط ان الانسان هو «ايضاً» قيمة وان الاسئلة التي يطرحها على نفسه هي دوماً اخلاقية. وان يظهر فيه على الاخص قدرته على الابتكار. إن كل موقف هو، بمعنى من المعاني، مصيدة، والاسوار محيطة من كل مكان: بل اني اخطأت التعبير، فليس هناك من مخارج يستطيع الانسان ان يختار بينها. فالمخرج انما يُبتكر ابتكاراً. وكل انسان يبتكر نفسه بابتكاره مخرجه الخاص. ان الانسان يتطلب ان يُبتكر في كل يوم.

لكن كل شيء سيضيع اذا ما اردنا ان نختار بين الدول التي تعدّ للحرب. فاختيار الاتحاد السوفياتي يعني ان نتخلى عن الحريات الشكلية دون ان يكون لنا أمل حتى في تحقيق الحريات المادية: إن تأخر صناعتها يمنعها، في حالة الانتصار، من تنظيم اوروبا، ومن هنا كانت تلك الاطالة اللامتناهيـة للدكتاتورية وللبؤس. لكن في حال انتصار اميركا، وبعد ان يكون الحزب الشيوعي قد ازيل من عالم الوجود، وبعد ان تكون الطبقة العاملة قد تثبطت عزيمتها واضاعت اتجاهها، وبعد ان تكون الرأسمالية قد ازدادت شراستها على اثر سيطرتها على العالم، هل يعود هناك مجال للاعتقاد بأن حركة ثورية جديدة تنطلق من نقطة الصفر سيكون لها فرص في النجاح كثيرة؟ قد يقال: علينا على كل الاحوال ان نحسب حساب المجهول. بالضبط: انا اريد ان احسب حساب ما اعرفه. لكن ما الذي يجبرنا على الاختيار؟ وهل صحيح اننا نصنع التاريخ بمجرد ان نختار بين احد المعسكرين القائمين لأنهما قائمان فقط، وبمجرد ان نقف الى جانب الاقوى؟ في مثل هــذه الحال، كان ينبغي على جميع الفرنسيين عام ١٩٤١ ان يقفوا الى جانب المانيا، كما كان يقترح ذلك المتعاونون. والحال انه من الجلي، على العكس، ان العمل التاريخي لم يكن في يوم من الايام اختياراً بين معطيات خام، بل كان دوماً يتميز بابتكار حلول جديدة بدءاً من موقف محدد. ان احترام «المجموعات» عمل تجريبي خالص، والانسان قد تجاوز التجريبية في

العلم والاخلاق والحياة الفردية منذ زمن بعيد : فقد كان حراس ينابيع فلورنسا «يختارون بين مجموعات» ، أما توريشللي فقد اخترع ثقل الهواء ، اقول اخترعه ولا اقول اكتشفه ، لأنه حين يكون الشيء محجوباً عن جميع الانظار ، فلا بد من اختراعه كله من عندنا حتى يمكن اكتشافه . فلماذا ، وباسم اي عقدة نقص يرفض اصحابنا الواقعيون ، حين يتحدثون عن واقعة تاريخية ، هذه القدرة على الخلق التي ينادون بها في جميع المجالات سوى هذا المجال ؟ إن العامل التاريخي هو دوماً تقريباً الانسان الذي اذا ما وجد نفسه امام إحراج ، اوجد فوراً حداً ثالثاً لم يكن معروفاً قبل الآن . وصحيح انه لا بد من الاختيار بين الاتحاد السوفياتي والكتلة الانجلو — ساكسونية. لكن لا مجال لاختيار اوروبا الاشتراكية ، لأنها غير موجودة اصلاً : انها تتطلب ان تخلق . لا ان تخلق من انجلترا السيد تشرشل ، ولا حتى من انجلترا السيد بيفان [١] : بل من القارة كلها ، عن طريق توحيد جميع هذه البلدان التي تواجه مشكلات واحدة . قد يقال : لقد فات الأوان ، لكن ما يدرينا ؟ هل حاولنا ذلك ؟ ان علاقاتنا مع جيراننا المباشرين تمر دوماً بموسكو ، ولندن ، ونيويورك : فهل ثمة من يجهل ان هناك ايضاً طرقاً مباشرة ؟ على كل ، ومهما يكن من امر ، وما دامت الظروف على ما هي عليه دون تبدل ، فإن فرص الادب مرتبطة بقيام اوروبا اشتراكية ، اي مجموعة من دول لها بنية ديمقراطية وجماعية ، سيتخلى كل منها ، بانتظار حل افضل ، عن جزء من سيادته لمصلحة المجموع . وهذه الفرضية وحدها تسمح بأن يبقى هناك امل في تجنب الحرب . وعلى اساس هذه الفرضية فقط يمكن لانتقال الافكار بين ارجاء القارة ان يظل حراً ، ويمكن للأدب ان يجد من جديد موضوعاً وجمهوراً .

* * *

---

(١) انورين بيفان : الزعيم السابق المتوفي لحزب العمال البريطاني . (هـ.م)

قد يقال : هذه مهام كثيرة ومتباينة في آن واحد معاً . لكن برغسون قد بيّن ان العين – وهي عضو ذو تعقيد بالغ اذا ما اعتبرناه يؤدي مجموعة من الوظائف المستقلة – تعود عضواً بسيطاً اذا ما نظرنا اليها من زاوية حركة التطور الخلاقة . وكذلك الحال بالنسبة الى الكاتب : فأنت اذا ما عددت وفصلت ، بالتحليل ، الآراء التي يعرضها كافكا والاسئلة التي يطرحها في كتبه ، واذا ما اخذت بعين الاعتبار فيما بعد ، برجوعك الى اولى خطواته في الكتابة ، ان هذه الآراء كانت بالنسبة اليه آراء تتطلب المعالجة ، واسئلة تتطلب ان تطرح ، لأصابك الذعر حتماً . لكن لا ينبغي ابداً ان نتناول كافكا على هذا النحو : فآثار كافكا هي رد فعل حر ووحدوي على عالم اوروبا الوسطى اليهودي – المسيحي . وروراياته هي تجاوز تركيبي لوضعه كإنسان ، كيهودي ، كتشيكي ، كخاطب غير راضٍ ، كمريض بالسل ، الخ ، تماماً كما كانت قبضة يده ، وابتسامته ، ونظرته التي كان ماكس برود [1] يعجب بها اشد الاعجاب . ان هذه الروايات ستنهار وتنقلب الى مشكلات ، تحت تحليل الناقد ، لكن الناقد يخطىء ، إذ كان عليه ان يقرأها « من خلال الحركة » . انني لم اشأ ان اقرر قواعد لكتّاب جيلي : فبأي حق افعل ذلك ومن دعاني الى القيام بذلك ؟ كما انني لا احب اصدار البيانات المدرسية . لقد حاولت فقط ان اصف موقفاً ، مع كل ما فيه من آفاق ، وتهديدات ، وشعارات . ان ادباً من آداب العمل والتطبيق يولد في زمن الجمهور الذي لا وجود له : هذا هو المعطى . ولكل مخرجه . مخرجه ، اي اسلوبه ، وتكنيكه ، ومواضيعه . واذا كان الكاتب يشعر ، مثلي ، بالطابع الراهن الملح لهذه المشكلات ، فإننا نستطيع ان نكون واثقين انه سيقترح لها حلولاً « من خلال الوحدة الخلاقة لآثاره ، اي من خلال وحدة حركة الابداع الحر «٢٦» .

---

(١) شاعر معاصر ، وصديق كافكا ، واليه يعود الفضل في بقاء آثار كافكا . (هـ.م)

إن ما من شيء يؤكد لنا ان الادب خالد . وفرصته اليوم ، فرصته الوحيدة هي فرصة اوروبا والاشتراكية والديمقراطية والسلم . ولا بد ان ننتهز هذه الفرصة . واذا ما اضعناها ، فترحى لنا نحن الكتاب . لكن ترحى ايضاً للمجتمع . ان المجتمع ، كما بينت ، ينتقل ، عن طريق الادب ، الى التفكير والتوسط ، ويكتسب وعياً تعيساً ، وصورة غير متوازنة عن نفسه يسعى دون انقطاع الى تعديلها وتحسينها . لكن فن الكتابة ، بعد كل شيء ، ليس محمياً بمراسيم العناية الالهية الخالدة . بل هو ما يصنعه البشر به ، وهم يختارونه باختيارهم انفسهم . واذا كان مقضياً عليه بأن يتحول الى دعاوة خالصة او الى تسلية خالصة ، فإن المجتمع سيسقط من جديد في حظيرة المباشر ، اي في حياة غشائيات الاجنحة وبطنيات الارجل التي لا تملك ذاكرة . يقيناً ، إن هذا كله ليس له اهمية بالغة : فالعالم يستطيع ان يستغني عن الادب بسهولة . لكنه يستطيع ايضاً ان يستغني عن الانسان بسهولة اكبر .

ملاحظات

« ١ » : الادب الاميركي ما يزال في مرحلة الاقليمية .

« ٢ » : حين مررت بنيويورك عام ١٩٤٥ ، رجوت احد الوكلاء الادبيين بالحصول على حقوق ترجمة « آنسة القلوب الوحيدة » ، رواية ناثانائيل وست (١). لم يكن يعرف الكتاب ولهذا وقع عقداً مبدئياً مع مؤلفة رواية اسمها « القلوب الوحيدة » ، وهي عانس عجوز دهشت عظيم الدهشة من ان هناك تفكيراً بترجمة روايتها الى الفرنسية . ولما ادرك خطأه ، استأنف الحاحه ووجد اخيراً ناشر وست الذي اعترف له بأنه لا يعرف إلام صار اليه هذا المؤلف . وعلى اثر إلحاحي ، قاما كلاهما بتحقيق وعلما اخيراً ان وست قد مات منذ عدة أعوام في حادثة سيارة . ويبدو انه كان ما يزال له حساب في احد مصارف نيويورك وكان الناشر يرسل اليه شيكاً من حين لآخر .

« ٣ » : الارواح البورجوازية ، لدى جوهاندو١ ، تملك حس المدهش نفسه ، لكن هذا المدهش يغير فن طبيعته في غالب الاحيان : فيصبح سلبياً وشيطانياً . وكما هو معروف ، فإن قداديس البورجوازية السوداء هي اكثر سحراً وإغراء من حفلاتها الفاخرة العلنية .

« ٤ » : اذا ما جعل الكاتب من نفسه كاتب العنف ، فهذا يعني بالضرورة انه يتبنى عن عمد العنف كمنهج في التفكير ، اي انه يلجأ علناً الى التهديد ، والى مبدأ السلطة ،

---

(١) روائي اميركي مات اثناء الحرب العالمية الثانية . خلف ثلاث روايات فقط ، لكنها كانت ذات روح جديدة بالنسبة للادب الاميركي . (هـ.م)

(٢) مارسال جوهاندو : كاتب فرنسي بورجوازي معاصر . (هـ.م)

وانه يرفض بترفع ان يبرهن وان يناقش . وهذا ما يعطي نصوص السيرياليين الدوغمائية تشابهاً شكلياً خالصاً مع كتابات شارل مورا السياسية ، لكنه تشابه قد يحدث بلبلة واضطراباً .

« ٥ » : تشابه آخر مع « العمل الفرنسي » الذي امكن لمورا ان يقول عنه انه ليس حزباً ، بل تواطؤاً وتآمراً . وغزوات السيرياليين الانتقامية ، ألا تشبه خدع انصار الملكية ؟

« ٦ » : ان هذه الملاحظات الخالية من كل حماسة قد اثارت موجة حماسية من ردود الفعل . بيد ان الدفاع والهجوم على حد سواء ، وهما ابعد ما يكونان عن اقناعي ، قد زاداني قناعة بأن السيريالية قد فقدت – موقتاً على الاقل – طابعها الراهن ! انني الاحظ بالفعل ان معظم المدافعين عنها هم من انصار مذهب التخير . انهم يجعلون منها ظاهرة ثقافية « ذات اهمية سامية » ، و « موقفاً مثالياً » ، ويحاولون ان يدمجوها ، خلسة ، بالمذهب الانساني البورجوازي . ولو كانت ما تزال حية ، فهل ثمة من يعتقد انها كانت ستقبل بأن تطعّم بالبهار الفرويدي ، وبالمذهب الانساني الباهت الذي يقول به السيد آلكييه ؟ في الحقيقة انها ضحية تلك المثالية التي طالما ناضلت ضدها . وما اكثر المجلات التي تبذل جهدها لهضمها مثل « مجلة الآداب » ، و « الينبوع » و « مفرق الطرق » وغيرها من الجيوب المعدية . ولو امكن لشخص مثل دسنو ان يقرأ في عام ١٩٣٠ هذه السطور التي كتبها كلود مورياك ، وهو احدى الحمائر الشابة للجمهورية الرابعة : « الانسان يقاتل ضد الانسان دون ان يعرف ان النضال يجب ان يكون ضد مفهوم معين ، ضيق ومزيف ، عن الانسان ،ونضال تتولاه جبهة عقول مشتركة . لكن هذا شيء تعرفه السيريالية وتهتف به منذ عشرين عاماً . فهي ، باعتبارها مشروع معرفة ، تعلن ان علينا ان نعيد اختراع كل شيء يتعلق بطرق التفكير والاحساس التقليدية » ، اقول لو قرأ هذه السطور لاحتج حتماً : فالسيريالية ليست « مشروع معرفة » ، بل هي تتبنى رسمياً عبارة ماركس المشهورة : « لا نريد ان نفهم العالم ، بل نريد ان نغيره » ، وهي لم ترغب قط في قيام « جبهة عقول مشتركة » تذكر بشكل محبب بـ « التجمع الشعبي الفرنسي » . لقد اكدت دوماً ، ضد هذا التفاؤل البالغ الحماقة ، التلاحم القوي بين الرقابة الداخلية والاضطهاد . واذا كان لا بد من قيام جبهة مشتركة بين جميع العقول (لكن ما ابعد هذا التعبير « العقول » بالجمع عن السيريالية !) ، فإنها ستقوم بعد الثورة . ولو كانت في عنفوانها ، لما تسامحت مع من ينحني عليها على هذا النحو ليفهمها . كانت تعتبر – وهي في ذلك تشبه الحزب الشيوعي – ان كل ما ليس معها كلياً وجذرياً هو ضدها . فهل تدرك اليوم المناورة التي وقعت فيها ؟ ورغبة مني

في انارة الطريق امامها ، فإنني سأكشف لها ان السيد باتاي ، قبل ان يبلغ ميرلو بونتي علناً بأنه يريد ان يسحب مقاله من مجلتنا ، صارحه قبل ذلك بنيته في حديث خاص . وقد صرح بطل السيريالية هذا آنذاك : « انني أوجه الى بريتون اشد التوبيخات لكن علينا ان نتحد ضد الشيوعية » . اعتقد ان هذا يكفي . واعتقد انني ابدي من التقدير تجاه السيريالية عندما استشهد بأيام شبابها الحارة واناقش آراءها اكثر مما ابديه فيما لو حاولت خلسة ان اقارنها بغيرها . صحيح انها لن تشكرني على ذلك كثيراً ، فهي تؤكد ، شأنها شأن جميع الاحزاب الشمولية ، استمرارية وجهات نظرها لتلقي القناع على تبدلها الدائم ولا تحب البتة ، بالتالي ، ان يستشهد احد بتصريحاتها السابقة . ان الكثير من النصوص التي اصادفها اليوم في كاتالوج المعرض السيريالي (« السيريالية عام ١٩٤٧ ») والتي تحظى بتأييد زعماء الحركة هي اقرب الى مذهب السيد كلود مورياك في التخير الوديع منها الى التمردات العنيفة للسيريالية الاولى. واليكم ، على سبيل المثال ، هذه السطور التي كتبها السيد باستورو : « إن التجربة السياسية للسيريالية ، التجربة التي جعلتها تنمو وتتطور حول الحزب الشيوعي طوال عشر سنوات ، تشارف على ختامها المحتم . واذا حاولت الاستمرار فيها فإنها ستحبس نفسها في احد امرين : إما التسوية والحل الوسط وإما عدم الفعالية . إن الدوافع التي دفعت السيريالية في الماضي الى مباشرة عمل سياسي والتي هي مطالب فورية في ميدان الفكر وبخاصة في ميدان الاخلاق اكثر منها سعياً وراء تلك الغاية البعيدة التي هي تحرير الانسان تحريراً كاملاً ، اقول إن هذه الدوافع لتقع في التناقض اذا ما تبعت الحزب الشيوعي في الطريق الذي سار فيه ، طريق التعاون بين الطبقات . غير انه من البديهي ان السياسة التي يمكن ان نبني عليها الأمل في تحقق آمال البروليتاريا ليست هي سياسة معارضة يسارية مزعومة للحزب الشيوعي ولا سياسة المجموعات الفوضوية الصغيرة ... والسيريالية التي يقوم كل دورها على المطالعة بإصلاحات عديدة في مجال الفكر وعلى الاخص بإصلاحات اخلاقية ، ما عادت تستطيع ان تسهم في عمل سياسي لا أخلاقي بالضرورة ليستطيع ان يكون ناجعاً ، كما انها لا تستطيع ، اللهم الا اذا تخلت عن تحرير الانسان كهدف ينبغي عليها الوصول اليه ، ان تسهم في حل سياسي غير ناجع بالضرورة لأنه يحترم مبادىء معينة يرى ان عليه ألا ينتهكها . انها تنطوي اذن على نفسها . وسوف تستمر جهودها في العمل على تحقيق المطالب عينها وفي الإسراع بتحرير الانسان ، لكن بوسائل اخرى » .

(نستطيع ان نجد نصوصاً مشابهة بل جملاً مماثلة في « القطيعة التدشينية » ، ذلك البيان الرسمي الذي تبنته جماعة فرنسا في ٢١ حزيران ١٩٤٧ — انظر من الصفحة ٨ ال ١١) .

ولا بد ان نلاحظ ، عابرين ، كلمة « الاصلاح » تلك ، وذلك التمسك غير المعتاد بالأخلاق . ولعلنا سنقرأ ذات يوم نشرة معنونة : « السيريالية في خدمة الاخلاق » لكن هذا النص يكرس على الاخص قطيعة السيريالية مع الماركسية : فقد بات من المتفق عليه الآن انه يمكن التأثير على البنى الفوقية دون ان يطرأ تعديل على البنية التحتية الاقتصادية . سيريالية اخلاقية واصلاحية ، تريد ان تقصر عملها على تغيير الايديولوجيات : إن مثل هذه السيريالية لتفوح منها حقاً رائحة المثالية الخطرة . بقي ان نعرف ما هي تلك « الوسائل الاخرى » التي يحدثوننا عنها . ترى هل ستقدم لنا السيريالية سلالم جديدة للقيم ؟ هل ستنتج ايديولوجية جديدة ؟ كلا : إن السيريالية ستقف نفسها « مع متابعتها لأهدافها دوماً ، على تقليص ظل الحضارة المسيحية وعلى تهيئة شروط مجيء عهد الحدس اللاحق » . ان المسألة هي دوماً ، كما نرى مسألة نفي . ان الحضارة الغربية ، باعتراف باستورو بالذات ، على وشك الاحتضار . وثمة حرب مريعة تهدد حتى من سيتولى دفنها . ان عصرنا يتطلب عقيدة جديدة تسمح للانسان بأن يعيش : لكن السيريالية ستتابع الهجوم على « المرحلة المسيحية — التومائية » من الحضارة . وكيف يمكن الهجوم عليها ؟ أبتلك القطعة الحلوة من السكر التي سرعان ما يتم مصها ، والتي هي معرض ١٩٤٧ ؟ لنعد بالاحرى الى السيريالية الحقيقية ، سيريالية « اشراقة النهار » و « ناجا » و « الاواني المستطرقة » ١ .

إن آلكييه وماكس بول — فوشيه يلحان قبل كل شيء على ما كان محاولة للتحرر . ومعنى التحرر ، برأيهما ، توكيد حقوق الكلية الانسانية ، دون استبعاد اي شيء منها ولو كان اللاشعور ، او الحلم ، او الجنس ، او الخيال . انني على اتم اتفاق معهما : فإنما هذا ما ارادته السيريالية . وانما هذه هي بالتأكيد عظمة مشروعها . لكن لا بد ان نلاحظ ان الفكرة « الكلية » هي بنت العصر . فهي التي حركت المحاولة النازية ، والمحاولة الماركسية ، والمحاولة الوجودية اليوم . ولا بد بالتأكيد من الرجوع الى هيغل باعتباره المصدر المشترك لكل هذه الجهود . لكنني ألاحظ تناقضاً خطيراً في موقف السيريالية الاولى : انني سأقول ، مستخدماً التعابير الهيغلية ، ان هذه الحركة وجدت مفهوم الكلية (وهذا ما يبرز بوضوح تام من كلمة بريتون المشهورة : الحرية لون الانسان) وانها حققت شيئاً مغايراً تماماً في تظاهراتها العينية . ان كلية الانسان في الحقيقة هي بالضرورة تركيب ، اي الوحدة العضوية والتمثيلية لكل بناه الثانوية . والتحرير الذي يدعي انه « كلي » ، عليه ان ينطلق من معرفة كلية للانسان عن نفسه (انني لا اسعى هنا الى ان ابين ان مثل هذه المعرفة ممكنة : فالجميع

---

(١) دواوين شعر لأندريه بريتون . (هـ.م)

يعرفون اني مقتنع بذلك كل الاقتناع) . وهذا لا يعني ان علينا ان نعرف – ولا اننا لا نستطيع ان نعرف – قبلياً كل المحتوى الانطروبولوجي للواقع الانساني ، لكن يعني اننا نستطيع ان ندرك انفسنا اولاً ، وذلك من خلال الوحدة ، العميقة والظاهرة في آن واحد معاً ، لتصرفاتنا ، وانفعالاتنا ، واحلامنا . لكن السيريالية ، وهي بنت عصر محدد ، تتعثر من البداية ببقايا هي بطبيعتها مضادة للروح التركيبية : وقبل كل شيء بالسلبية التحليلية التي تطبق على « الواقع اليومي » . كتب هيغل عن الريبية : « الفكر يصبح الفكر التام المكتمل الذي يلاشي كينونة العالم في تنوع تعيناته اللامتناهية ، وتصبح سلبية وعي الذات الحرة في قلب اشكال الحياة العديدة هذه سلبية واقعية ... والمذهب الريبي يتجاوب مع تحقيق هذا هذا الوعي ، مع الموقف السلبي ازاء الكائن – الآخر ، اي يتجاوب اذن مع الرغبة ومع العمل » (فينومينولوجيا الكينونة – ترجمة هيبوليت – ص ١٧٢) . كذلك فإن ما يبدو لي اساسياً في النشاط السيريالي هو نزول الروح السلبية الى العمل : فالسلبية الريبية « تجعل نفسها عينية »، وقطع دوشامب السكرية شأنها شأن الذئب – المائدة هي الاخرى « أشغال » ، اي على وجه الدقة التدمير العيني المصمم لما تدمره الريبية لفظياً فقط . وسأقول الشيء نفسه عن « الرغبة » ، التي هي احدى البنى الاساسية في الحب السيريالي ، والتي هي ، كما هو معروف ، رغبة في الاستهلاك ، في التدمير . اننا ندرك اي طريق قطعته السيريالية وهو طريق يشبه كل الشبه تقلبات الوعي الهيغلية : فالتحليل البورجوازي هو تدمير مثالي للعالم ، عن طريق الهضم ، وموقف الكتاب المنتمين يستحق الاسم الذي اطلقه هيغل على الرواقية : « انه لا يتعدى ان يكون مفهوم السلبية ، انه يرتفع فوق هذه الحياة كوعي السيد . وعلى العكس من ذلك فإن السيريالية تتغلغل في هذه الحياة كوعي العبد » . وقيمتها كلها تكمن ، بلا ريب ، في انها تستطيع ان تزعم ان لها صلة بوعي العامل الذي يشعر بحريته في العمل . لكن العامل يهدم ليبني : فهو يصنع من الشجرة المعدومة المقطوعة عارضة ووتداً . انه يتعرف اذن وجهي الحرية التي هي سلبية بناءة . لكن السيريالية ، باعتمادها منهج التحليل البورجوازي ، تقلب العملية : فبدلاً من ان تهدم لتبني ، تبني لتهدم ، ان البناء مستلب دوماً عندها ، وهو يذوب في عملية نهايتها التلاشي والإعدام . لكن لما كان البناء واقعياً والهدم رمزياً ، فإن الموضوع السيريالي يمكن ان يُفهم ايضاً مباشرة على انه غاية ذاته . انه يكون ، حسب اتجاه الاهتمام ، إما « رخاماً من سكر » او نقضاً للسكر . ان الموضوع السيريالي متقلب الشكل واللون بالضرورة ، لأنه يمثل النظام الانساني مقلوباً ولأنه يحتوي في ذاته على تناقضه الخاص . وهذا ما يسمح لمنشئه بأن يزعم بأنه يهدم الواقعي ويخلق في الوقت نفسه بطريقة شعرية واقعاً

سيريالياً فوق الواقع . وفي الحقيقة ، إن ما فوق الواقعي المبني على هذا النحو يصبح موضوعاً من بين سائر مواضيع العالم ، او لا يكون إلا اشارة جامدة الى تدمير العالم الممكن . ان الذئب — المائدة الذي عرض في المعرض الاخير هو جهد تجميعي يهدف الى ان يخرق جسدنا بمعنى غامض عن الخطوط ، وكذلك بنقض متبادل للهامد من قبل الحي وللحي من قبل الهامد . ويصب السيرياليون جهدهم على تقديم هذين الوجهين من انتاجهم في وحدة حركة واحدة . لكن ينقص التركيب : وسبب هذا النقص يعود الى أن مؤلفينا لايريدون التركيب . انه ليناسبهم ان يمثلوا اللحظتين وكأنهما ذائبتان في وحدة جوهرية ، وان يمثلوا في الوقت نفسه كل واحدة منهما وكأنها هي الجوهرية ، وهذا ما لا يخرجنا من نطاق التناقض . ومما لا شك فيه ان النتيجة المتوقعة تتحقق : فالموضوع المخلوق مهدوماً يثير توتراً في عقل المتفرج وهذا التوتر هو على وجه التحديد » اللحظة « السيريالية : فالشيء « المعطى » يُدمر بطريق النقض الهامد لكن النقض بالذات والتدمير ينقضهما بدورهما الطابع الايجابي لوجود الخلق وجوداً عينياً . لكن تقلب المستحيل هذا المثير للأعصاب ليس « شيئاً » في الحقيقة ، ليس الا الهوة التي يستحيل ردمها بين حدي التناقض . والقضية هنا هي الاثارة التكنيكية لعدم الرضى البودليري . اننا لا نملك اي ايحاء ، اي حدس بموضوع جديد ، اي سيطرة على مادة او محتوى ، لا نملك الا الوعي « الشكلي الخالص » ، وعي الفكر باعتباره تجاوزاً ، ونداء ، وفراغاً . وسأطبق ايضاً على السيريالية صيغة هيغل عن الريبية : « إن الوعي (في السيريالية) يقوم في الحقيقة بتجربة نفسه كوعي يناقض ذاته داخل ذاته » . فلعله على الاقل سيرتد على نفسه ، ويحقق انقلاباً فلسفياً ؟ ولعل الموضوع السيريالي ستكون له الفعالية العينية المنسوبة لفرضية الروح الخبيثة ؟ لكن ههنا يتدخل حكم مسبق ثان عن السيريالية : فلقد بينت انها ترفض الذاتية رفضها الاختيار الحر . ان حبها العميق للمادة (التي هي موضوع تدميراتها وركيزتها التي لا يمكن سبر غورها) يقودها الى الدعوة الى المذهب المادي . وعلى هذا ، فهي سرعان ما تقنع من جديد الوعي الذي كشفته للحظة ، وتجسد التناقض . ولا تعود المسألة مسألةَ ذاتية بل مسألة بنية موضوعية للعالم . اقرأوا « الاواني المستطرقة » : فالعنوان والنص على حد سواء يدلان على الغياب المأسوف عليه لكل توسط . إن الحلم والسهر آنية مستطرقة ، وهذا يعني ان هناك خليطاً ، مداً وجزراً ، لكن ليس هناك وحدة تركيبية . انني اتوقع ما سيقال لي : سيقال إن هذه الوحدة التركيبية تتطلب ان تُصنع ، وان هذا هو الهدف الذي اخذت السيريالية على عاتقها ان تحققه . يقول ايضاً آرباد موزي : « ان السيريالية تنطلق من الوقائع المتمايزة للوعي واللاشعور وتمضي نحو تركيب هذه المركبات » . انني افهم . لكن ما الوسائل

التي تقترحها لتحقيق هذا التركيب ؟ ما هي اداة التوسط ؟ لنتصور مجموعة من الجنيات تدور حول قرعة (هذا اذا كان ذلك ممكناً ، وهذا ما اشك فيه) ، فهذا يعني « خلط » الحلم بالواقع ، ولا يعني توحيدهما في شكل جديد يحتوي في ذاته على عناصر الحلم وعناصر الواقع بعد ان تم تغييرها وتجاوزها . وفي الحقيقة اننا ما زلنا على صعيد النقض : فالقرعة « الواقعية » ، التي يدعمها العالم الواقعي كله ، تنقض هاتيك الجنيات الشاحبات اللاتي يجرين على قشرتها . والجنيات ينقضن ، بالعكس ، القرعة الوهمية . ويبقى الوعي ، الشاهد الوحيد على هذا التدمير المتبادل ، الملجأ الوحيد . لكنه غير مرغوب فيه . وسواء أصورنا ام نحتنا أحلامنا ، فإنه النعاس الذي يأكله السهر : إن الموضوع المثير للفضيحة الذي سيطرت عليه الانوار الكهربائية ، والذي عرض علينا في غرفة مقفلة ، وسط اشياء اخرى ، على بعد مترين وعشرة سنتمترات من الجدار ، وثلاثة امتار وخمسة عشر سنتمتراً من جدار آخر ، يصبح شيئاً من العالم (انني اضع نفسي ههنا على مستوى الفرضية السيريالية التي تعترف للصورة بالطبيعة نفسها التي للادراك ، وبديهي انه لا يبقى مجال حتى للنقاش اذا ما فكرنا ، كما افعل انا ، بأن هاتين الطبيعتين متمايزتان كل التمايز) باعتباره ابداعاً ايجابياً ولا يفلت منه إلا باعتباره سلبية خالصة . وعلى هذا فإن الانسان السيريالي لجمع ، لخليط ، لكنه ليس تركيباً البتة . وليس من قبيل الصدفة ان يكون مؤلفونا مدينين كثيراً للتحليل النفسي : فقد كان هذا التحليل يقدم لهم تحت اسم « العقد » نموذج تلك التفسيرات المتناقضة ، المتعددة ، غير المترابطة ترابطاً واقعياً ، والتي يستخدمونها في كل مكان . وصحيح ان « العقد » موجودة . لكن ما لم يلاحظ بما فيه الكفاية هو ان هذه العقد لا يمكن ان توجد إلا على اساس واقع تركيبي معطى مسبقاً . وعلى هذا فإن الانسان الكلي ليس في نظر السيريالية إلا المجموع الذي يستوعب كل تظاهراته . ولما كانوا يفتقرون الى الفكرة التركيبية ، فقد اخترعوا ألعاباً من المتناقضات . ولقد كان يمكن لهذا التقلب بين الكينونة وعدم الكينونة ان يكشف عن الذاتية ، تماماً كما ان متناقضات المحسوس عند افلاطون ترجع الى الاشكال العقلية . لكن رفضهم للذاتي قد حول الانسان الى مجرد منزل مسكون . ففي تلك الباحة المظلمة التي هي الوعي بالنسبة اليهم تظهر وتختفي موضوعات تدمر ذاتها بذاتها ، تشبه الاشياء تمام الشبه . انها تدخل عن طريق الانظار او من الباب الخلفي . ان اصواتاً جهورية ليس لها من جسد تدوي كالصوت الذي اعلن موت الاله بان ١ . إن هذه المجموعة الغريبة المتنافرة تذكر بالواقعية الاميركية الجديدة اكثر مما

---

(١) إله الرعيان . مشهور بالناي الذي اخترعه . وكان يخشى جانبه . ثم اصبح فيما بعد إله الكل الأكبر ، والحياة الكونية . (هـ.م)

تذكر بالمادية . ثم انهم ، كي يستعيضوا عن التوحيدات التركيبية التي يقوم بها الوعي ، يتصورون نوعاً من الوحدة السحرية ، تقوم على المساهمة ، وتتجلى من دونما انتظار ، ويسمونها صدفة موضوعية . لكنها ليست إلا الصورة المعكوسة للنشاط الانساني . إن المجموعة لا تحرر ، بل تحصى . وهذه هي السيريالية على وجه الدقة : احصاء . لا تحرير : ذلك انه لا وجود لشخص ينبغي تحريره . انما المسألة هي فقط مسألة نضال ضد الانحطاط الذي سقطت فيه بعض حظوظ المجموعة الانسانية . ان السيريالية واقعة تحت هيمنة الجاهز ، المتين ، وهي تكره التكوين والولادة . ان الخلق ليس ابداً بالنسبة اليها انبثاقاً ، انتقالاً من القوة الى الفعل ، ولادة . بل هو الظهور من لا شيء ، التجلي المفاجيء لموضوع جاهز التكوين يساهم في اغناء المجموعة . ان الخلق بالنسبة لها ، في الحقيقة ، اكتشاف . فكيف يمكن للسيريالية اذن ان « تخلص الانسان من وحوشه » ؟ لقد قتلت الوحوش ، هذا جائز ، لكنها قتلت ايضاً الانسان . قد يقال : تبقى هناك الرغبة . ولقد اراد السيرياليون ان يحرروا الرغبة الانسانية ، واعلنوا ان الانسان رغبة . لكن هذا ليس صحيحاً كل الصحة : فهم قد حرموا اولاً سلسلة كاملة من الرغبات (اللوطية ، الرذائل ، الخ) دون ان يبرروا هذا التحريم . ثم رأوا ان المناسب لكراهيتهم للذاتي ألا يفهموا الرغبة الا من خلال نتائجها تماماً كما يفعل التحليل النفسي . وعلى هذا ، فالرغبة ايضاً شيء ، مجموعة . غير ان السيرياليين بدلاً من ان يرجعوا بالاشياء (الافعال المحبطة ، وصور الرمزية الحلمية ، الخ) الى منبعها الذاتي (الذي هو الرغبة بالمعنى العميق) ، يفضلون ان يظلوا شاخصين الى الشيء . وفي الحقيقة ان الرغبة فقيرة ولا تثير اهتمامهم بحد ذاتها ، ثم انها تمثل التأويل العقلي للتناقضات المتمثلة في العقد وفي نتائجها . اننا لا نجد الا الإبهام وإلا القليل القليل عن اللاشعور وعن الليبيدو لدى بريتون . ان ما يستهويه ليس هو الرغبة الحارة بل الرغبة المتبلورة ، ما يمكن ان نسميه ، اذا استخدمنا تعبيراً لياسبرز ، رقم الرغبة في العالم . وهكذا فإن ما ادهشني لدى السيرياليين او السيرياليين السابقين الذين عاشرتهم لم يكن عظمة الرغبات او الحرية . فلقد عاشوا حياة متواضعة ومليئة بالمحرمات ، وكانت افعالهم العنيفة المنعزلة تذكر بتشنجات ممسوس اكثر مما تذكر بعمل منسق . اي انهم ، باختصار ، كانوا واقعين تحت براثن عقد قوية . اما فيما يخص تحرير للرغبة ، فيخيل إلي ان كبار امراء عصر النهضة او حتى الرومانتيكيين قد فعلوا اكثر من ذلك بكثير . قد يقال : انهم على الاقل شعراء كبار . صح النوم : لقد وجدنا اخيراً مجالاً للتفاهم . لقد اعلن بعض السذج انني من اعداء الشعر ، وانني « لا شعري » . وهذه عبارة الا معقولة كما لو انهم يقولون انني ضد الهواء او ضد الماء . انني اعلن عالياً ، على

العكس ، ان السيريالية هي الحركة الشعرية الوحيدة في النصف الاول من القرن العشرين . بل اعترف انها ساهمت ، من ناحية ما ، في تحرير الانسان . لكن ما حررته ليس الرغبة ، ولا الكلية الانسانية ، بل الخيال المحض . والحال أن المتخيل المحض والعمل يصعب التوفيق بينهما . وإني لأجد الاعتراف المؤثر بذلك لدى سيريالي من عام ١٩٤٧ ، اسمه يوحي بالصدق ، كل الصدق :

« علي ان اعترف (وانا بلا ريب لست الوحيد بين الذين لا يقنعون بالسهل) ان ثمة تباعداً بين شعوري بالتمرد ، وواقع حياتي ، واخيراً اماكن حرب الشعر التي يمكن ان اخوضها ، والتي تساعدني آثار من هم اصدقائي على خوضها . ورغماً عنهم ، ورغماً عني ، فإنني بت لا اعرف تقريباً كيف اعيش .

« ترى هل يهدد اللجوء الى المتخيل ، هذا اللجوء الذي هو نقد للحالة الاجتماعية ، الذي هو احتجاج ، وإسراع بالتاريخ ، هل يهدد بقطع الجسور التي تربطنا بالواقع وبسائر البشر في آن واحد ؟ انني اعرف انه لا مجال للحرية للانسان الوحيد » . (ايف بونوفواي : امنحوا الحياة ، في « السيريالية عام ١٩٤٧ » ، ص ٦٨) .

لكن السيريالية كانت تتكلم ، فيما بين الحربين ، بلهجة مغايرة تماماً . وانه لشيء آخر تماماً ذاك الذي كنت اتكلم عنه آنفاً : فحين كان السيرياليون يوقعون بيانات سياسية ، ويحاكمون من لم يخلص للخط منهم ، ويحددون منهجاً للعمل الاجتماعي ، ويدخلون الى الحزب الشيوعي ، ويخرجون منه بضجة ، ويتقربون من تروتسكي ، ويهتمون بتحديد موقفهم تجاه روسيا السوفياتية ، كنت اجد صعوبة في ان اصدق انهم يتصرفون كشعراء . وقد يُرد على هذا بأن الانسان كل وانه لا ينقسم الى سياسي والى شاعر . انني موافق بل اضيف انني مؤهل اكثر من غيري للاعتراف بذلك ، اكثر من المؤلفين الذين يحولون الشعر الى نتاج للمذهب الاوتوماتيكي ، والسياسة الى مجهود واعٍ متفكر . لكن هذا على كل الاحوال حقيقة مبتذلة ، صحيحة او كاذبة ، شأنها شأن جميع الحقائق التي من هذا النوع . ذلك انه اذا كان الانسان هو هو ذاته ، واذا كنا نجد ، بمعنى ما ، بصمته في كل مكان ، فهذا لا يعني البتة بأن نشاطاته واحدة متماثلة . واذا كانت هذه النشاطات تستدعي الفكر كله ، في كل حالة ، فلا ينبغي ان نستنتج انها تستدعيه بنفس الطريقة . ولا ان نجاح احد النشاطات يبرر فشل غيرها . ترى هل ثمة من يفكر بأننا نتملق السيرياليين حين نقول لهم انهم يمارسون السياسة كشعراء ؟ بيد انه من المسموح لكاتب يريد ان يدلل على وحدة حياته وآثاره ، ان يظهر عن طريق نظرية من النظريات ترابط مرامي شعره وعمله . لكن هذه النظرية على وجه التحديد لا يمكن ان

تكون هي نفسها إلا نثراً . والحق ان هناك نثراً سيريالياً وهو وحده الذي درسته في الصفحات التي يوجه اليها اللوم . غير ان السيريالية لا يمكن حصرها او الامساك بها . انها بروتيوس ١ . انها تقدم نفسها حيناً وكأنها ملتزمة بالواقع ، بالنضال ، بالحياة ، وحين يطلب منها الحساب تأخذ بالصراخ بأنها شعر خالص وبأننا نغتاله ولا نفهم شيئاً فيه . وهذا ما تدل عليه بكفاية تلك النكتة التي يعرفها الجميع ، لكن المليئة بالدلالة . لقد كتب آراغون قصيدة ظهرت عن حق وكأنها دعوة الى القتل . وطُلب الى المحكمة . آنذاك اكدت الزمرة السيريالية علانية عدم مسؤولية الشاعر : فالنتاج الاوتوماتيكي لا يمكن ان يقارن بكلام عاقل متسق . لكن من مارس بعض الشيء الكتابة الاوتوماتيكية ، يدرك فوراً ان قصيدة آراغون كانت من نوع مختلف تماماً . فها هو ذا انسان كله استنكار يطالب بألفاظ عنيفة وواضحة بموت المضطهد . وينفعل المضطهد ولا يجد امامه على حين غرة إلا شاعراً يستيقظ ويفرك عينيه ويندهش من تأنيبه على الاحلام التي حلم بها . هذا ما حدث بالضبط : لقد حاولت ان اقوم بدراسة نقدية للواقعة الشاملة « السيريالية » باعتبارها التزاماً بالعالم ، من خلال محاولات السيرياليين تقديم ايضاح عن معانيها ودلالاتها بواسطة النثر . فردوا علي بأنني اهين الشعراء وأسيء تقدير « مساهمتهم » في الحياة الداخلية . لكنهم في الحقيقة يهزؤون بالحياة الداخلية ، ويريدون ان ينسفوها ، وان يقطعوا الجسور بين الذاتي والموضوعي ، وان يقوموا بالثورة الى جانب البروليتاريا .

ولنخلص الآن الى النتائج : ان السيريالية تدخل في مرحلة انطواء وتقهقر ، وتقطع صلتها بالماركسية والحزب الشيوعي . انها تريد ان تهدم حجراً حجراً البناية المسيحية ــ التومائية. حسن جداً . لكني اتساءل عن الجمهور الذي تريد ان تصل اليه . وبعبارة اخرى : في اي نفوس تريد ان تهدم الحضارة الغربية . لقد قالت وكررت انها لا تستطيع ان تمس العمال مباشرة وانهم لم يصلوا بعد الى المستوى اللازم لتفهم عملها . والوقائع تعطيها الحق : فكم من عامل دخل الى معرض ١٩٤٧ ؟ وبالعكس ، كم من بورجوازي ؟ وعلى هذا فإن هدفها لا يمكن ان يكون إلا سلبياً : ان تهدم في عقول البورجوازيين الذين يتألف منهم جمهورها آخر الاساطير المسيحية التي ما تزال كامنة فيهم . وهذا ما اردت ان ابرهن عليه .

(٧) ــ واللتين تميزانهم على الاخص منذ مئة عام ، بسبب سوء التفاهم الذي يفصلهم

---

(١) بروتيوس : إله من آلهة البحر تلقى من ابيه نبتون هبة التنبؤ . لكنه كان يرفض الكلام ويغير من شكله ليتهرب ممن يلح عليه .(هـ.م)

عن الجمهور ويرغمهم على ان يقرروا بأنفسهم علائم موهبتهم .

(٨) – اكد بريفو اكثر من مرة حبه للأبيقورية . لكنها كانت الابيقورية كما راجعها وعدلها ألان .

(٩) – اذا كنت لم اتكلم ، فيما سبق ، لا عن مالرو ولا عن سانت – اكسبوري ، فهذا لأنهما ينتميان الى جيلنا . لقد كتبا قبلنا وهما بلا ريب اكبر سناً منا بعض الشيء . لكن ، وفي حين اننا احتجنا ، حتى نكتشف انفسنا ، الى سرعة قيام معركة والى واقعها المادي ، ادرك الاول بجدارة كبيرة ، ومنذ أثره الاول ، اننا في حرب وكتب ادباً حربياً ، بينما كان السيرياليون وحتى دريو يقفون ادبهم على السلام . اما الثاني فقد عرف كيف يرسم الملامح الكبرى لأدب عمل وأداة ، مقابل نزعة اسلافنا الذاتية والتأملية . وسأبين فيما بعد انه رائد ادبِ بناء يهدف الى الحلول محل ادب الاستهلاك . الحرب والبناء ، البطولة والعمل ، الفعل ، الملك والكينونة ، الشرط الانساني : إننا سنرى ، في نهاية هذا الفصل ، انها المواضيع الادبية والفلسفية الرئيسية اليوم . وحين اقول « نحن » ، اعتقد بالتالي انني استطيع ان اتكلم عنهما ايضاً .

(١٠) – ماذا يفعل كامو ومالرو وكوستلر وروسيه ، الخ ، غير كتابة ادب يقوم على المواقف المتطرفة ؟ إن مخلوقاتهم هي في قمة السلطة او في السجون ، عشية موتهم ، او عذابهم ، أو قتلهم . الحروب ، الانقلابات ، العمل الثوري ، الغارات الجوية والمذابح : هذا ما يكتبونه للصحافة . وفي كل صفحة ، في كل سطر ، نجد ان الانسان بكليته موضوع موضع سؤال .

(١١) – يقيناً ، ان بعض الوجدانات اغنى من غيرها ، واكثر قدرة على الحدس واقوى سلاحاً ، للتحليل او للتركيب . بل ان البعض منها يملك قدرة على التنبؤ وغيرها اقدر على التوقع لأنها تملك بعض الأوراق او لأنها تكشف عن افق أوسع . لكن هذه الفروق بعدية ، وتقدير الحاضر والمستقبل القريب يظل خاضعاً للظروف .

وبالنسبة لنا نحن ايضاً لا يتجلى الحدث إلا من خلال الذاتيات . لكن تعاليه يتأتى من انه يتجاوزها كلها لأنه يمتد من خلالها ويكشف لكل منها عن مظهر مختلف منها ومن ذاته . وعلى هذا فإن مشكلتنا التكنيكية هي ان نجد توزيعاً منسقاً للوجدانات يسمح لنا بالتعبير عن تعدد ابعاد الحدث . ونحن بتخلينا عن خيال الراوية الذي يعرف كل شيء ، التزمنا بإلغاء الوسطاء بين القارىء وبين الذاتيات المعبرة عن وجهات نظر شخصياتنا . والمقصود ادخال

القاريء في الوجدانات وكأنه يدخل طاحوناً ، بل ينبغي ان يتوافق مع كل منها على حدة . وهكذا تعلمنا من جويس البحث عن نوع ثان من الواقعية : الواقعية الخام للذاتية التي لا يفصلها توسط او بعد . وهذا ما قادنا الى الدعوة الى واقعية ثالثة : واقعية الزمنية . وبالفعل ، اذا ما اغرقنا القاريء ، دون توسط ، في وجدان من الوجدانات ، واذا حلنا بينه وبين كل وسائل التحليق فوقها ، توجب علينا ان نفرض عليه زمن هذا الوجدان دونما تقصير او اختصار . واذا ما جمعت ستة اشهر في صفحة ، قفز القاريء خارج الكتاب . ان هذا المظهر الاخير من الواقعية يثير صعوبات لم يجد اي انسان منا حلها ، ولعلها غير قابلة للحل جزئياً ، ذلك انه ليس ممكناً ولا مرجواً ان تقتصر جميع الروايات على سرد قصة يوم واحد . وعلى فرض اننا خضعنا لهذه الفكرة ، تبقى هناك مشكلة وقف الكتاب على اربع وعشرين ساعة بدلاً من ساعة ، وعلى ساعة بدلاً من دقيقة ، وهي مشكلة تستلزم تدخل المؤلف واختياراً متعالياً . ويتوجب عند ذاك تقنيع هذا الاختيار بطرائق جمالية خالصة وبناء واجهات خادعة للنظر ، وكما هو الحال دوماً ، الكذب من أجل الوصول الى الحقيقة .

(١٢) — ان الموضوعية المطلقة ، اعني قصة الشخص الثالث التي تقدم الشخصيات من خلال تصرفاتها وكلامها فقط ، دون تفسير ودون تدخل في حياتها الداخلية ، مع المحافظة على الترتيب التأريخي الدقيق ، اقول إن هذه الموضوعية المطلقة تعادل تماماً الذاتية المطلقة . وبالطبع يمكننا ، منطقياً ، ان نزعم ان هناك على الاقل وجداناً شاهداً : وجدان القاريء . لكن القاريء ، في الحقيقة ، ينسى ان يرى نفسه بينما هو يرى ، وتحتفظ القصة في نظره ببراءة غابة عذراء تنبت اشجارها بعيداً من كل الانظار .

(١٣) — تساءلت احياناً عما اذا كان الالمان ، الذين يملكون الف وسيلة لمعرفة اسماء اعضاء « اتحاد الكتاب الوطني » ، لا يوفروننا . فقد كنا ، نحن ايضاً ، في نظرهم مستهلكين خالصين . والعملية هنا معكوسة : كان توزيع جرائدنا ضيق النطاق للغاية ، وكانت سياسة التعاون المزعومة ستصاب بأذى بالغ من جراء اعتقال ايلوار او مورياك اكثر مما ستتعرض للخطر فيما لو تركت لهما حرية الهمس . ولا ريب في ان الجستابو قد فضل ان يركز جهوده على القوى السرية وعلى الانصار ، الذين كانت تدميراتهم الواقعية تزعجه اكثر من سلبيتنا المجردة . ولا ريب انهم اعتقلوا واعدموا جاك دوكور . لكن دوكور لم يكن مشهوراً آنذاك .

(١٤) — انظر على الاخص « ارض البشر » .

(١٥) – مثل همنجواي ، على سبيل المثال ، في « لمن تقرع الاجراس ؟ » .

(١٦) – ينبغي اصلاً ألا نبالغ . إن وضع الكاتب بشكل عام قد تحسن . لكن ذلك ، كما سنرى ، عن طريق الموارد غير الادبية (الراديو ، السينما ، الصحافة) التي لم يكن يتمتع بها في الماضي . ومن لا يستطيع او من لا يريدان يستعين بهذه الموارد ، عليه ان يمارس مهنة ثانية او ان يعيش عيشة المعوز . كتب جوليان بلان في صحيفة « كومبا » تاريخ ٢٧ – ٤ – ١٩٤٧ تحت عنوان « تعازي كاتب » : من النادر كل الندرة ان يكون لدي ما يكفيني للشراب ما يكفيني من السجاير . وغداً ، لن اضع زبدة على خبزي والفوسفور الذي ينقصني يكلف ثمناً غالياً جنونياً لدى الصيادلة ... لقد اجريت لي ، منذ ١٩٤٣ خمس عمليات خطرة . اني ككاتب لست مؤمناً علي اجتماعياً . لدي زوجة وطفل ... والدولة لا تذكرني إلا لتسألني ضرائب باهظة على حقوقي التافهة كمؤلف ... سيتوجب علي ان اقوم بخطوات كي تخفض نفقات اقامتي ... أما نادي اهل الادب ، وأما صندوق الادب ؟ ان الاول سيدعم خطواتي ، والثاني قد اهداني في الشهر الماضي اربعة آلاف فرنك ... لنمض » .

(١٧) – باستثناء « الكتاب » الكاثوليك طبعاً . اما الكتاب الذين يدعون انهم شيوعيون ، فسأتكلم عنهم فيما بعد .

(١٨) – لا اجد صعوبة في تقبل الوصف الماركسي للقلق « الوجودي » بأنه ظاهرة مرتبطة بعصر وبطبقة . ان الوجودية ، بشكلها الراهن ، قد ولدت فوق انقاض البورجوازية ، واصلها بورجوازي . أما ان هذا التفسخ يمكن ان يكشف بعض مظاهر الشرط الانساني وان يجعل بعض الحدوس الميتافيزيقية ممكنة ، فهذا لا يعني ان هذه الحدوس وهذا الكشف هي من اوهام الوعي البورجوازي او هي تصورات اسطورية عن الموقف .

(١٩) – العامل انما انتمى تحت ضغط الظروف الى الحزب الشيوعي . ان الاشتباه به ضعيف لأن امكانياته في الاختيار قليلة .

(٢٠) – انني اجد كاتباً واحداً اصيلاً في الادب الشيوعي بفرنسا . وليس من قبيل الصدفة ان يكون قد كتب عن الازهار او الحصى .

(٢١)– لقد قاموا بحملة دعاية لهيغو . وقد نشروا مؤخراً مؤلفات جيونو في بعض الارياف .

(٢٢) – استثني محاولة بريفو ومعاصريه المجهضة . ولقد تكلمت عنها فيما سبق .

(٢٣) – هذا التناقض موجود في كل مكان ولا سيما في « الصداقة » الشيوعية . كان لنيزان

الكثير من الاصدقاء . اين هم ؟ إن من أحبهم اعظم الحب كانوا ينتمون الى الحزب الشيوعي : وهم انفسهم الذين ينهالون اليوم باللوم عليه . والوحيدون الذين ما زالوا اوفياء له ليسوا من الحزب . ذلك ان المجتمع الستاليني ، مع قدرته على اقصاء من يريد عنه ، يظل حاضراً في الحب والصداقة اللذين هما علاقات شخص بشخص .

(٢٤) — وفكرة الحرية ؟ ان الانتقادات المضللة التي وجهت الى الوجودية تثبت ان الناس ما عادوا يفهمون منها شيئاً . أهي غلطتهم ؟ هوذا « الحزب الجمهوري الحر » يعادي الديمقراطية ، ويناوىء الاشتراكية ، ويجند فاشيين قدامى ، ومتعاونين سابقين ، واشتراكيين فرنسيين سابقين . ومع ذلك فإنه يسمي نفسه حزب الحرية الجمهوري . واذا كنت ضده ، فهذا معناه انك ضد الحرية . لكن الشيوعيين ايضاً ينادون بالحرية ، غير انها الحرية الهيغلية التي هي تكريس للضرورة . والسيرياليون ايضاً ، مع انهم يؤمنون بالمذهب الحتمي . لقد قال لي احد الغلمان ذات يوم : « بعد « الذباب » التي تحدثت فيها بدون غلط عن حرية اورست ، خنت نفسك وخنتنا معك بكتابتك « الكينونة والعدم »، وبنكوصك عن تأسيس مذهب انساني حتمي ومادي » . انني افهم ما اراد ان يقوله : ان المادية تحرر الانسان من اساطيره . انها تحرير ، أعلم ذلك ، لكنه تحرير من اجل تشديد قبضة العبودية . ولقد كان المعمرون الاميركان يدافعون، منذ عام ١٧٦٠ ، عن العبودية باسم الحرية : اذا كان المعمر ، المواطن والرائد ، يريد ان يشتري عبداً ، أفليس حراً ؟ واذا ما اشتراه ، أفليس حراً في ان يستخدمه ؟ ان هذه الحجة ما تزال باقية . إن مالك المسبح ، في عام ١٩٤٧ ، يرفض ان يستقبل فيه شخصاً ملوناً ، حتى لو كان من ابطال الحرب . ويكتب الملون للصحف شاكياً . فتنشر الصحف احتجاجه وتختم كلامها : « عجيبة هي اميركا . ان مالك المسبح حر في ان يرفض دخول ملون . لكن الملون ، وهو مواطن من الولايات المتحدة ، حر في ان يحتج لدى الصحافة . والصحافة ، الحرة على النحو المعلوم ، تنشر الضد والمع دون ان تتخذ موقفاً . وفي النهاية يكون الجميع احراراً » . والشيء المزعج الوحيد هو ان كلمة الحرية التي تشتمل على معان مختلفة مثل هذا الاختلاف — ومئة معنى غيرها — تستخدم دون ان يرى من يستخدمها أن عليه ان يفهم المعنى الذي يعطى لها في كل حالة .

(٢٥) — لأنها من النمط الذي سميته في موضع آخر « كلية فقدت كليتها » .

(٢٦) — « الطاعون » لكامو ، التي صدرت مؤخراً ، تبدو لي مثالاً طيباً على تلك الحركة التوحيدية التي تذوب في الوحدة العضوية لأسطورة واحدة عدداً من الموضوعات النقدية والبناءة .



الفهرست

●

طبع هذا الكتاب في
مَطبَعَة دَار الكتب - بَيروت

هذا الكتاب

هذا الكتاب هو الحلقة الأولى من سلسلة « مواقف » الشهيرة التي ألفها الفيلسوف الوجودي الكبير جان بول سارتر وجمع فيها طائفة من ابحاثه العميقة ودراساته في الأدب والفن والحياة .

ويستعرض هذا الجزء نظرية سارتر المشهورة في « الأدب الملتزم » خلال اربعة أبحاث طويلة أولها تقديم مجلة « الازمنة الحديثة » ، هذه المجلة التي أحدثت ثورة فكرية كبيرة بمذهبها الملتزم ، وثانيها بحث « تأميم الأدب » الذي وضع قواعد جديدة للأدب الاجتماعي ، وثالثها دراسة سارتر العظيمة « ما هو الأدب ؟ » التي تعمقت علاقة الأدب بالفن والمجتمع والقارئ . أما البحث الرابع فهو دراسة عن وضع الكاتب عام ١٩٤٧ ، هذا الوضع الذي لا يزال يعيش فيه أي كاتب في العالم حتى أيامنا هذه .

كتاب أساسي في مكتبة كل مثقف .

٥٠٠ ق. ل.
٦٥٠ ق. س.
١٠٠ ق. م.

مطبعة دار الكتب